R—A Sumar #26-27

4 **EDITORIAL**
Magda Cârneci

6 **CERCETÂND AVANGARDA**

8 **Celebrând avangarda. Cercetând avangarda**
Igor Mocanu

12 **Art Safari București, mereu în avangardă**
Ioana Ciocan

16 **Dada în România și spiritul avangardei**
Raya Zommer-Tal

20 **Identidada**
Dan Gulea

26 **Dadaismul eclectic**
Tom Sandqvist

42 **Nihilismul nietzschean și arta avangardistă**
Mihaela Pop

48 **Dadaismul ca avangardă (neo) kynică**
Cristian Iftode

54 **Filmul dada ca psihotraumă**
Mircea Valeriu Deaca

62 **Inima în gaz. Dada sex - de spălat mintea șchioapă**
Dan Victor

66 **Medi s-a reîntâlnit cu avangardiștii**
Luiza Barcan

68 **Arhitectura modernistă și avangarda românească**
Aleca Bunescu

74 **Marcel Iancu - arhitectul dadaist**
Doina Anghel

80 **Spiritul dada și suprarealist în opera lui Perahim**
Maria Vanci-Perahim

98 **Dadaglobe Reconstructed**
Veronica Kirchner

102 **Cathérine Hug**
Roxana Gibescu

108 **„Dada în turneu”**
Adrian Notz

112 **Muzeul Janco Dada din Ein Hod**
Raya Zommer-Tal

116 **Arhiva Internațională Dada a Universității din Iowa**
Timothy Shipe

120 **Dada Roots**
Radu Stern

122 **PORTOFOLII**

123 **Liviu Russu**
Adrian Guță

126 **Viorel Cosor**
Ciprian Radovan

128 **Katja Lee Eliad. perFORM**
Valentina Iancu

132 **Serghei Chiviriga**
Igor Mocanu

138 **EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA**

139 **Ioan Horvath Bugnariu. Litho**
Maria Zintz

142 **AES+F**
Octav Avramescu

148 **Performativitatea în arta contemporană sau râsul la conservă**
Corina Ilea

152 **~~Mnemosyne~~**
Alexandru Polgár

160 **Expoziții ale „Ziarului Neconvențional”**
Raluca Băloiu

163 **Nedelcu, Zărnescu, Chiuaru**
Magda Cârneci

166 **Alexandru Micloș. Dreadful thread-full**
Igor Mocanu

168 **Micropolis. Sărbătoare și arheologii**
Kata Ungvári-Zrínyi

172 **Shrinking Cities în România.**
Inventarierea orașelor în declin
Alexandra Manole

174 **Albano Morandi. Manifesto per un dadaismo ludico lirico**
Igor Mocanu

176 **O invitație semnată Costa-Foru**
Andreea Grecu

178 **EXPOZIȚII ÎN STRĂINĂTATE**

180 **Vienna Design Week. A festival with living room**
Denise Parizek

182 **Mad About Surrealism**
Timea Andrea Lelik

184 **Je doute, donc je suis**
Andreea Grecu

186 **Daniel Spoerri. Opera de artă deschisă**
Veronica Kirchner

188 **Georgia O'Keeffe. Munți, cranii și flori**
Mihaela Varzari

190 **Totul este artă**
Andra Chițimuș

193 **RECENZII**

194 **Prin gaura cheii: Ion Grigorescu, From static oblivion**
Elenora Farina

196 **Sorin Dumitrescu. Metanoia sau Peștele peste poartă**
Magda Carneci

198 **Mai mult ca abstractul**
Ioana Vlasiu

201 **„Trei”**
Ioana Marinescu

202 **INFO ART**

216 **COLABORATORI**

R—A Contents #26-27

4 **EDITORIAL**
Magda Cârneci

6 **RESEARCHING THE AVANT-GARDE**

9 **Celebrating the Avant-Garde. Researching the Avant-Garde**
Igor Mocanu

15 **Art Safari Bucharest, always in the Avant-Garde**
Ioana Ciocan

17 **Romanian Dada and the Spirit of the Avant-Garde**
Raya Zommer-Tal

20 **Identidada**
Dan Gulea

27 **Eclectic Dada**
Tom Sandqvist

43 **Nietzschean nihilism and avant-garde art**
Mihaela Pop

49 **Dada as (neo-)kynic avant-garde**
Cristian Iftode

55 **Dada film as pshycho-trauma**
Mircea Valeriu Deaca

63 **Heart in gas. Dada sex - for washing the limping mind**
Dan Victor

65 **Medi Met Again The Avant-Garde Artists**
Luiza Barcan

69 **Modernist Architecture and Romanian Avant-Garde**
Aleca Bunescu

75 **Marcel Iancu - the Dada Architect**
Doina Anghel

81 **The Dada and Surrealist spirit in the art of Jules Perahim**
Maria Vanci-Perahim

99 **Dadaglobe Reconstructed**
Veronica Kirchner

103 **Cathérine Hug**
Roxana Gibescu

109 **"Dada on Tour"**
Adrian Notz

113 **Muzeul Janco Dada in Ein Hod**
Raya Zommer-Tal

117 **International Dada Archive at the University of Iowa**
Timothy Shipe

121 **Dada Roots**
Radu Stern

122 **PORTFOLIOS**

123 **Liviu Russu**
Adrian Guță

127 **Viorel Cosor**
Ciprian Radovan

129 **Katja Lee Eliad. perFORM**
Valentina Iancu

133 **Serghei Chiviriga**
Igor Mocanu

138 **EXHIBITIONS IN ROMANIA**

139 **Ioan Horvath Bugnariu. Litho**
Maria Zintz

142 **AES+F**
Octav Avramescu

149 **Performativity in contemporary art, or canned laughter**
Corina Ilea

153 **~~Mnemosyne~~**
Alexandru Polgár

161 **The Unconventional Newspaper Exhibitions**
Raluca Băloiu

163 **Nedelcu, Zărnescu, Chiuaru**
Magda Cârneci

167 **Alexandru Micloș**
Igor Mocanu

169 **Micripolis. Holiday and archaeologies**
Kata Ungvári-Zrínyi

173 **Shrinking Cities in Romania**
Alexandra Manole

175 **Albano Morandi. Manifesto per un dadaismo ludico lirico**
Igor Mocanu

177 **An invitation signed by Costa-Foru**
Andreea Grecu

178 **EXHIBITIONS ABROAD**

181 **Vienna Design Week. A festival with living room**
Denise Parizek

183 **Mad About Surrealism**
Timea Andrea Lelik

185 **Je doute, donc je suis**
Andreea Grecu

187 **Daniel Spoerri. The open work of art**
Veronica Kirchner

189 **Georgia O'Keeffe. Mountains, skulls and flowers**
Mihaela Varzari

191 **All Is Full of Art**
Andra Chițimuș

193 **REVIEWS**

195 **Through the spy hole: Ion Grigorescu's From static oblivion**
Elenora Farina

197 **Sorin Dumitrescu. Metanoia or the Fish over the Gate**
Magda Carneci

199 **More Than Abstract**
Ioana Vlasiu

201 **"Three"**
Ioana Marinescu

202 **INFO ART**

217 **CONTRIBUTORS**

Dada la o sută de ani

Magda Cârneci

La o sută de ani de la iruperea lui la Zürich, mai este dadaismul un subiect actual și fierbinte pentru o revistă de arte vizuale strict contemporane ca ARTA? Mai este dadaismul o stare de spirit explozivă și radicală valabilă sau un curent artistic în continuare productiv? Ei bine, da. Da, Da. DaDa. Repus în discuție de centenarul de anul trecut, celebrat în lumea românească printr-o expoziție de amploare din cadrul Pavilionului de Artă Art Safari de la București, dar celebrat, de fapt, în toată lumea, dadaismul rămâne un ferment deranjant și inconturnabil al artei moderne a secolului XX. Dosarul acestui număr din ARTA, coordonat de istoricul de artă și curatorul Igor Mocanu, reia și demonstrează – cu ajutorul unor specialiști de renume din România și din străinătate – câteva teze importante. Întâi, faptul că dadaismul a constituit un element declanșator pentru multe curente vizuale avangardiste importante, pre- și postbelice, de la suprarealism la Fluxus, lettrism, situaționism, happening, Neo-Dada și altele. Apoi, apartenența multor artiști avangardiști, deci și dadaiști, la „internaționala culturală" a iudaismului european, marcat de o logică sincretică și integralizantă, mai ales în partea centrală și estică a continentului. Apoi, faptul că Dada a fost și rămâne – poate mai mult decât vrem să credem – un ingredient definitoriu pentru identitatea culturală românească modernă și postmodernă. De unde, importanța elementului românesc – prin Tristan Tzara, Marcel Iancu și ceilalți doi frați ai săi, Iuliu și George, Arthur Segal și alții – în câmpul studiilor academice internaționale dedicate acestui curent. În fine, dosarul acestui număr din ARTA reușește să demonstreze cu brio – prin prelungirile în arta tinerilor artiști vizuali români și străini – că Dada păstrează în continuare o fertilitate creativă excepțională care, în ciuda celor o sută de ani, nu se va epuiza prea curând, pentru că în el e ascunsă o posibilitate indefinită de evoluție prin insubordonare și contradicție.

Hundred year-old Dada

Magda Cârneci

One hundred years after its outbreak in Zürich, is Dada still a hot up to date topic for a strictly contemporary visual arts magazine like ARTA? Is Dada still a viable combustible, radical state of mind or a still-productive artistic movement? Well, yes, da. Da, da. DaDa. Re-discussed with last year's centenary, celebrated on the Romanian scene with an ample exhibition at Art Safari Bucharest, but celebrated in fact all around the world, dada remains a provocative and stubborn catalyst of 20th century modern art. This issue's special section, coordinated by art historian and curator Igor Mocanu, retackles and demonstrates – with the help of renowned specialists from Romania and abroad – a few important theses. Firstly, that Dada represented a trigger for many important visual avant-garde movements, both pre- and post-war, from surrealism to Fluxus, Lettrism, Situationism, happening, Neo-Dada, and others. Then, the belonging of many avant-garde artists, Dadaists included, to the "cultural international" of European Judaism, marked by a syncretic, internalizing logic, especially in the central and eastern parts of the continent. Then there's the fact that Dada was and remains – perhaps more than we'd like to admit – a defining ingredient for both modern and postmodern Romanian cultural identity. Herein lies the importance of the Romanian component – through Tristan Tzara, Marcel Iancu and his two brothers, Iuliu and George, Arthur Segal, and others – in the field of international academic studies dedicated to the movement. Finally, this issue manages to prove beyond doubt – through the influence in the art of young Romanian and foreign visual artists – that Dada still emanates an exceptional creative fertility which, in spite of a hundred years, will not deplete too soon, because in it lies the indefinite possibility of evolution through insubordination and contradiction.

Translated from Romanian by Rareș Grozea.

CERCETÂND AVANGARDA

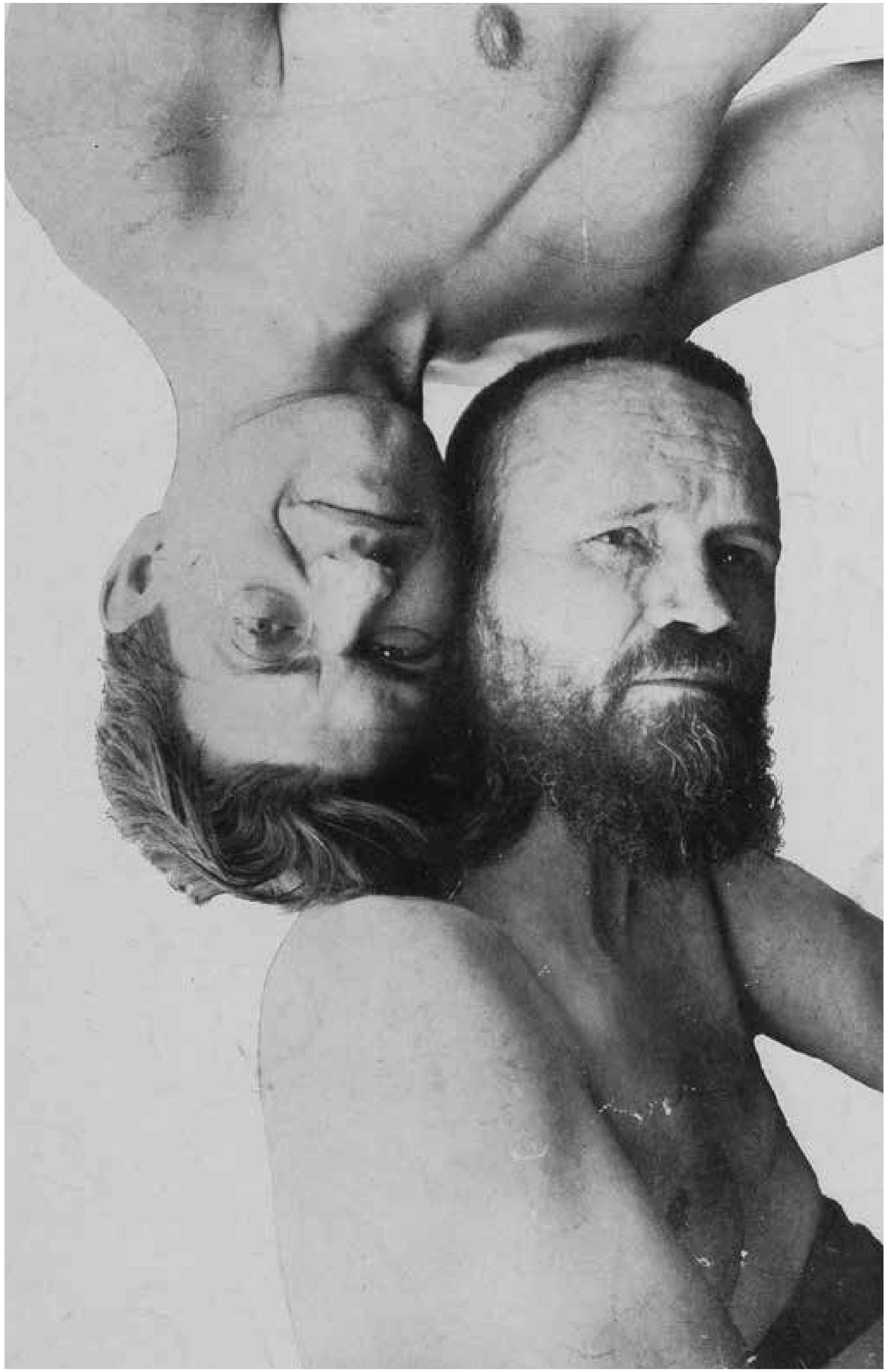
RESEARCHING THE AVANT-GARDE

Curator dosar Igor Mocanu

Dossier curated by Igor Mocanu

Double portrait of Johannes Baader and Raoul Hausmann (for Dadaco), 1919, Halftone print of a photomontage, 25.4 × 15.8 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung (Gr. Inv. 1980/89).

Double portrait of Johannes Baader and Raoul Hausmann (for Dadaco), 1919, Halftone print of a photomontage, 25.4 × 15.8 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung (Gr. Inv. 1980/89).



DA

Celebrând avangarda, cercetând avangarda

Igor Mocanu

Contrar așteptărilor, avangarda istorică a reprezentat, de fapt, o prezență constantă în Revista ARTA, începând cu sfârșitul anilor '50, când din colegiul de redacție făceau parte Jules Perahim și M.H. Maxy, și până la finele anilor '80, când sunt readuși în discuție artiștii importanți ai acestei mișcări, precum Victor Brauner sau János Hans Máttis-Teutsch.
Tot Revistei ARTA (pe-atunci *Arta plastică* sau *Arta* pur și simplu) i se datorează „redescoperirea" lui Corneliu Michăilescu sau a Irinei Codreanu, după cum tot între paginile acestei publicații fuseseră găzduite în anii '70 contribuțiile inedite ale lui Sașa Pană, care propuneau un fel de cronologie subiectivă a expozițiilor de avangardă din anii '20-'30, cea mai semnificativă fiind evocarea expoziției *Contimporanul* din 1924.
Tot *Arta* este revista care dedică într-un număr triplu din 1990, numărul 6-7-8, coordonat de criticul și teoreticianul Adrian Guță, un consistent dosar tematic dedicat avangardelor din România, cu titlul incitant „Avangarda – pro și contra". Meritul covârșitor al dosarului este că asumă o redefinire a conceptului de „avangardă" în arta din România, care să determine, la rândul său, o redefinire a modului în care s-a scris istoria locală a artei moderne și contemporane de până atunci. La această dezbatere, coordonată și moderată de Adrian Guță, au participat Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Perjovschi, Călin Dan, Geta Brătescu, Ion Bitzan, Aurelia Mocanu, Constantin Petrașchievici, Dorel Găină Gerendi, Károly Ferenczi, Ioan Augustin Pop, Laszló Ujvárossy, Vioara Bara, Nicolae Onucsan, Emil Dobriban, Sorin Vreme, Radu Procopovici, Gheorghe Rasovszky, Constantin Flondor, Iosif Király și Alex. Leo Șerban.
Despre avangarda istorică au scris Ioana Vlasiu, Anca Oroveanu, Amelia Pavel, Dan Grigorescu și Alexandru Chira.
Prezentul dosar tematic nu este, cum ar putea părea până aici, o reluare a discuției de-acolo de unde au lăsat-o cei de mai sus, chiar și pentru faptul că ei înșiși au continuat-o în demersuri personale, prin cărți sau expoziții, iar uneori prin elevii și elevii elevilor lor.
Dezbaterea de-acum este rezultatul a două puncte de intersecție extracurriculară. Primul punct îl reprezintă Centenarul Dada de anul trecut, cel de-al doilea – un program special de discuții și prezentări care au avut loc într-un cadru expozițional mai larg.
Concepută asumat pedagogic, expoziția centrală din cadrul Art Safari 2016 a cuprins o propunere vizuală de a regândi avangarda, cu prilejul a o sută de ani de la fondarea mișcării, constituind o breșă de reflecție activă indusă în miezul unui eveniment comercial de masă. Despre amploarea acestei breșe discută mai multe Ioana Ciocan, directoarea târgului, în paginile acestui dosar. Intitulată „The Dada Spirit in Romanian Avant-Garde" și curatoriată de doamna Raya Zommer-Tal, cu asistența de cercetare a subsemnatului, expoziția a cuprins lucrări mai puțin sau deloc cunoscute ale artiștilor Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Arthur Segal, Hans Richter, Victor Brauner, Milița Petrașcu, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Max Blecher, Jacques Hérold, Gellu Naum, Jules Perahim, Jean David, Hans Mattis-Teutsch, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Miron Radu Paraschivescu, Brassaï, Ion Vitner și Mimi Șaraga Maxy, cu participarea

Celebrating the Avant-Garde. Researching the Avant-Garde

Igor Mocanu

Contrary to expectations, the historical Avant-Garde has in fact been a constant presence in Revista ARTA since the late 1950s, when Jules Perahim and M.H. Maxy were part of the editing team, and the 1980s, when important artists such as Victor Brauner and János Hans Máttis-Teutsch, celebrity artists of this movement were brought back into conversations. Owing to Revista ARTA – then called "fine art" / "arta plastică" or simply "ARTA" – is also the "rediscovery" of Corneliu Michăilescu or Irina Codreanu, inasmuch as the pages of this publication hosted the writings of Sașa Pană, who advanced, in the 1970s, a kind of subjective chronology of the Avant-Garde exhibitions from the 20s to the 30s, the most significant of which would have been the "Contimporanul" exhibition in 1924.
"Arta" was also the magazine that devoted in a tripartite edition (no. 6-7-8) in 1990 a substantial theme-file devoted to the Romanian Avant-Gardes, under the exciting title „The Avant-Garde: Pro and Cons". The edition was coordinated and managed by art critic and theorist Adrian Guță. The stunning merit of the dossier is that it shoulders a redefinition of the notion of "Avant-Garde" in Romanian art, which in turn determines a redefinition of the way the local history of modern and contemporary art has been written up until then. Participants in this debate – coordinated and moderated by Adrian Guță, were: Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Perjovschi, Călin Dan, Geta Brătescu, Ion Bitzan, Aurelia Mocanu, Constantin Petrașchievici, Dorel Găină Gerendi, Károly Ferenczi, Ioan Augustin Pop, Laszlo Ujvárossy, Vioara Bara, Nicolae Onucsan, Emil Dobriban, Sorin Vreme, Radu Procopovici, Gheorghe Rasovszky, Constantin Flondor, Iosif Király and Alex. Leo Șerban.
The historical Avant-Garde was written by Ioana Vlasiu, Anca Oroveanu, Amelia Pavel, Dan Grigorescu and Alexandru Chira.
This thematic dossier is not, as it might appear, a resumption of the discussion from where it was left off by the above-mentioned people, even for the fact that they themselves continued it in their own ways, either through personal steps, books or exhibitions, and, sometimes through their students or their students' students. Today's debate is the result of two extra-curricular intersections. The first one is represented by last year's Dada Centenary, while the second consists of special sessions of discussions and presentations that took place in a wider exhibition.
Outlined as a pedagogical undertakeing, the central exhibition from Art Safari 2016 featured a visual call to rethink the Avant-Garde, on the ocassion of 100 years from its founding. The exhibition constituted an opening of active reflection induced in the midst of a major commercial event. Ioana Ciocan, the director of the fair, has discussed the amplitude of this inside the pages of this dossier. The exhibition titled "The Dada Spirit in Romanian Avant-Garde", curated by Mrs. Raya Zommer-Tal with the research assistance of the present subscriber, included less or not at all known works by artists Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Arthur Segal, Hans Richter, Victor Brauner, Milița Petrașcu, M.H. Maxy, János Hans Máttis-Teutsch, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Miron Radu

DA

artiştilor Ion Grigorescu şi Ion Bitzan. Cursivitatea muzeal-pedagogică a expunerii din primele cinci săli a fost voit fracturată în cea de-a şasea şi ultima sală, curatoriată de mine, prin încercarea de a propune o etalare a imbricării politicului personal de politicul oficial în arta de avangardă, punând la un loc neoavangarda românească postavangardistă şi neoavangarda de tip realist-socialist.

Expoziţia centrală din cadrul Art Safari 2016 a beneficiat, pe de altă parte, de un program extrem de consistent, coordonat de Silvia Rogozea, de prezentări, dezbateri şi conferinţe, intitulat „Art Safari Dialogues", care prelungeau şi completau discursul curatorial cu interpretări şi cercetări la zi. Dosarul de faţă şi-a propus, de aceea, să recupereze, pe cât de complet şi rapid posibil, forma scrisă a alocuţiunilor care au avut loc în cadrul acestui program de întâlniri.

Necesitatea şi urgenţa unei astfel de recuperări se justifică, mai ales, prin aportul de inedit sau grad de noutate de interpretare şi date istoriografice cu care a contribuit la concertul general al celebrărilor centenar-dadaiste de tot felul care au avut loc anul trecut cu zecile atât în România, cât şi în străinătate. Acaparată în genere de perspectiva literaturo-centristă, dezbaterea contemporană românească din jurul avangardelor istorice acordă încă destul de puţină atenţie discursului vizual al acestora, pentru a nu mai vorbi despre dimensiunea performativă, filosofică sau chiar politică a mişcărilor. Colajul de participări din cadrul Art Safari Dialogues şi-a propus, din acest motiv, să acopere măcar o parte din golurile dezbaterii mai largi asupra avangardelor istorice din România, în speranţa că astfel se va putea ajunge la o înţelegere mai cuprinzătoare şi neviciată a fenomenului. La detalierea modului în care se plasează Art Safari Dialogues în concertul general al celebrărilor postdadaiste, contribuie pe larg textele semnate de Ioana Ciocan, Raya Zommer-Tal şi Dan Gulea.

Dimensiunea filozofico-politică a discursului avangardist este repusă în discuţie într-un scurt grupaj alcătuit de Tom Sandqvist, Mihaela Pop şi Cristian Iftode. Dacă Tom Sandqvist filtrează eclectismul de factură dadaistă prin impactul culturii evreieşti asupra modernismului Europei Centrale şi de Est, Mihaela Pop decantează nihilismul de tip nietzschean din alambicul tumultuos al artei de avangardă, iar Cristian Iftode reciteşte avangarda ca atitudine cinică prin prisma conceptelor propuse de Sloterdijk şi Foucault.

O salutară incursiune în abordarea multi-medială a avangardei realizează autorii Mircea Valeriu Deaca (citind filmul dada ca psihotraumă), Dan Victor (printr-o reafirmare a actualităţi dramaturgiei dada), precum şi Aleca Bunescu şi Doina Anghel (cu două importante prezentări ale activităţii de arhitect avangardist a artistului Marcel Iancu). După o absenţă de aproape jumătate de secol din paginile Revistei ARTA, Marina Vanci-Perahim revine cu un amplu studiu transversal al operei vizuale a celui care s-a numărat printre fondatori şi, mulţi ani, redactor-şef al publicaţiei pe care tocmai o citiţi: Jules Perahim. Autoarea pledează pentru o abordare deschisă a operei artistului suprarealist, inclasificabilă unui singur gen, mediu, curent artistic sau chiar spaţiu geografic.

Dezbaterea din jurul avangardei este adusă la zi în textele propuse de Luiza Barcan, care analizează în cheie personală ultima retrospectivă Medi Wechsler Dinu; de Veronica Kirchner şi Roxana Gibescu, în relatări prompte despre ineditul şi până acum necunoscutul proiect de artist Dadaglobe, iniţiat de Tristan Tzara în 1924, sistat de poliţia pariziană tot atunci şi „reconstruit" în 2016 de curatoarele Adrian Sudhalter şi Cathérine Hug la Kunsthaus Zürich; precum şi de Adrian Notz, cu o contribuţie despre proiectul „dada on tour" care a avut ultima staţie la Bucureşti, la Sala Tipografia de la Combinatul Fondului Plastic.

Raya Zommer-Tal, directoarea Muzeului Janco-Dada din Ein Hod, realizează, în acelaşi spirit, o prezentare a programului de artă contemporană al muzeului pe care îl conduce, prezentare citită prin filtrul eritajului dadaist lăsat posterităţii de Marcel Iancu însuşi după dispariţia din 1984. În siajul reverificării proiectului dadaist se plasează şi laborioasele demersuri întreprinse de profesorul Timothy Shipe, expuse istoric în textul pe care îl semnează, propunând indirect o invitaţie de studiu al Arhivei Internaţionale Dada de la Universitatea din Iowa, arhivă pe care acesta o curatoriază de câteva decenii.

O altă contribuţie inedită o constituie publicarea în limba română, în premieră absolută, a manifestului *Le Soulèvement de la Jeunesse*, lansat de Isidore Isou în 1950. Manifestul este publicat ca afiş inserat revistei, graţie eforturilor cercetătorului şi artistului Frédéric Acquaviva, sprijinului şi acordului oferite de Catherine Goldstein, fiica şi moştenitoarea artistului, precum şi subsemnatului, care s-a ocupat de traducere.

Ţin să mulţumesc pe această cale autorilor acestui dosar, care au dat dovadă de o nesfârşită răbdare în elaborarea lui, publicat cu o întârziere de aproape un an; doamnei Catherine Goldstein şi domnului Vladimir Pană, care ne-au oferit acordul de a prelua şi reproduce lucrări din portofoliul părinţilor lor, precum şi traducătorilor, care au făcut posibilă distribuţia internaţională a revistei.

Isidore Isou, coperta volumului *Le Soulèvement de la Jeunesse*. Tome I, le problème (seul paru), Aux escaliers de Lausanne, s.d., 1949, In-8, br. 342 pp. (pagina precedentă)
Károly Ferenczi, *Bastonul avangardei*, 1990, ilustraţie pe coperta I a revistei *Arta*, Nr. 6, 7, 8 / 1990 (deasupra)
Victor Brauner, *Compoziţie*, nedatat, ilustraţie pe coperta a IV-a a revistei *Arta*, Nr. 9-10 / 1980 (pagina alăturată)

Paraschivescu, Brassaï, Ion Vitner, Max Blecher, Jacques Hérold, Gellu Naum, Jules Perahim and Mimi Şaraga Maxy, with the attendance of artists Ion Grigorescu and Ion Bitzan. The museum-pedagogical course of the exhibition in the first five rooms was deliberately broken in the sixth and final room, curated by myself, in trying to propose a display of the separation of personal politics from official politics in Avant-Garde art, bringing together the post-Avant-Garde Romanian Neo-Avant-Garde and the Socialist Realist Neo-Avant-Garde.

The necessity and urgency of such recuperation is particularly justified by the ongoing contribution of novelty and interpretative originality, as well as the historiographic data with which the event contributed to the general orchestration of dozens of centennial-dada celebrations of all kinds that took place last year in Romania and abroad. Generally assimilated into the still central literary sphere, contemporary Romanian debates around the historical Avant-Gardes still give little attention to their visual discourse, not to mention their performative, philosophical or even political dimensions. The collage of contributions to Art Safari Dialogues has therefore aimed to fill in, at least in part, gaps within wider debates the Romanian historical Avant-Gardes, and trusting that, hopefully, this would lead towards a more comprehensive and uncorrupted understanding of the phenomenon. The texts signed by Ioana Ciocan, Raya Zommer-Tal and Dan Gulea held an extensive contribution in detailing the way Art Safari Dialogues places itself within the general assemblies of post-dada celebrations.

The philosophical and political dimension of avant-garde discourse is reinstated into debate by a small grouping made up of Tom Sandqvist, Mihaela Pop and Cristian Iftode. While Tom Sandqvist filters Dada eclecticism through the impact Jewish culture had on Central and Eastern European modernism, Mihaela Pop transfuses Nietzschean nihilism from its Avant-Garde clamorous alembic. At the same time, Cristian Iftode re-reads the Avant-Garde in light of the terms proposed by Sloterdijk and Foucault as a cynical stance.

A salutary incursion into a multi-media approach of the Avant-Garde was provided by authors Mircea Valeriu Deaca (Reading dada film as psychotrauma), Dan Victor (through a reassessment of dada theater's contemporariness), Aleca Bunescu and Doina Anghel (with two important presentations on the activity of artist Marcel Iancu, Avant-Garde architect and artist). After an almost half-a-century leave from ARTA Magazine's pages, Marina Vanci-Perahim comes back with an extensive crosscut study of the visual works of Jules Perahim – the founder and for editor-in-chief of the present publication. The author advocates an overt perspective upon the works of a generic surrealist artists, who cannot be contained into a predictable genre, medium, artistic movement or even a geographical space.

The debate surrounding the Avant-Garde is updated in the texts proposed by Luiza Barcan, who analyses, in a personal note, the latest retrospective of Medi Wechsler Dinu; Veronica Kirchner and Roxana Gibescu offer swift accounts on the unprecedented, and yet unknown Dadaglobe project, initiated by Tristan Tzara in 1924, suspended by the Parisian police at that time and "reconstructed" in 2016 by curators Adrian Sudhalter and Cathérine Hug at the Kunsthaus Zürich; Adrian Notz contributed with the project – dada on tour –, which has had its last halt in Bucharest at Combinatul Fondului Plastic.

Raya Zommer-Tal, the director of the Janco-Dada Museum in Ein Hod, performs – in equal spirit – a presentation on the contemporary art program of the museum she is leading, a presentation read through the lenses of the Dada heritage left by Marcel Iancu himself after his passing in 1984. In the slipstream of a dada revival laborious steps have been taken by Professor Timothy Shipe in his history-infused texts. He proposes – indirectly – a study invitation to the University of Iowa's International Dada International Archive, an archive that he has been curating for a few decades now.

Another unprecedented contribution consists of the first Romanian publication of Le Soulèvement de la Jeunesse manifesto, released by Isidore Isou in 1950. The manifesto has been published as an inserted poster with thanks to the great efforts of researcher and artist Frédéric Acquaviva as well as the support and publishing consent of Catherine Goldstein, daughter and heiress to the artist, and myself, for translation work.

This way, I would like to thank the authors of this dossier, who have shown endless patience in its elaboration even if it been published with an almost one year delay. Many thanks to Mrs. Catherine Goldstein and Mr. Vladimir Pană, who offered their consent in taking over and reproducing works from their parents' portfolios. Not least, many thanks go to translators, who have made possible the magazine's international distribution.

Isidore Isou, book cover of *Le soulèvement de la jeunesse*. Tome I, le problème (seul paru), Aux escaliers de Lausanne, s.d., 1949, In-8, br. 342 pp. (previous page)
Károly Ferenczi, *The Avant-Garde's Baton*, 1990, cover I illustration for „Arta" magazine, Nr. 6, 7, 8 / 1990 (opposite page)
Victor Brauner, *Composition*, undated, cover IV illustration for „Arta" magazine, Nr. 9-10 / 1980

Art Safari București, mereu în avangardă

Ioana Ciocan

Expoziția Centrală a celei de-a treia ediții a Pavilionului de Artă București – Art Safari, organizată în perioada 5-15 mai 2016 în Palatul Dacia-România, monument de patrimoniu, cu o arhitectură care amintește de perioada renascentistă, a fost dedicată Centenarului Dada – 1916-2016. A fost cea mai completă expoziție din România dedicată acestui fenomen artistic, cu opere din 16 muzee din București și din țară și din 21 de colecții private din România și din străinătate, unele dintre ele expuse pentru prima dată publicului. Cea mai mare expoziție de avangardă vizuală organizată vreodată în România, cu lucrări reprezentative pentru avangarda românească, o mare parte dintre ele clasate la categoria Tezaur a Patrimoniului Național Cultural, a însumat 350 de opere și a fost curatoriată de expertul internațional Raya Zommer-Tal, director și curator-șef al Janco-Dada Museum din Israel, precum și de specialistul în avangardă Igor Mocanu.

Tristan Tzara, Marcel Iancu, Victor Brauner, Max Herman Maxy, Corneliu Michăilescu, Jules Parahim, Jacques Hérold ș.cl. sunt artiștii care au semnat capodoperele prezente în expoziția Centenar Dada. Unele dintre aceste lucrări au făcut parte, de-a lungul ultimilor ani, din mari expoziții internaționale, organizate la Roma, Lisabona, Praga, Strasbourg, certificând o dată în plus importanța și recunoașterea avangardei românești în context european.

Acest eveniment important a examinat așadar avangarda românească și felul în care a crescut din semințele Dada în cursul a mai multor decenii după închiderea Cabaretului Voltaire. Nu este nicio urmă de îndoială că activitatea dadaistă de la Zürich a dat un impuls semnificativ avangardei românești. „Eu sunt contra sistemelor: unicul sistem încă acceptabil este acela de a nu avea sisteme", spunea Tristan Tzara în Manifestul Dada din 1918. Deși Tristan Tzara nu s-a întors în România, a continuat să mențină o legătură strânsă cu artiștii de aici, în timp ce Arthur Segal a deschis un spațiu de expunere în România, iar frații Iancu, odată întorși la București în 1922, au dat un imbold semnificativ acestei mișcări la noi, în artă și arhitectură.

Expoziția Centrală de la Art Safari 2016 a adus la lumină opere de Marcel Iancu anterioare perioadei Dada, precum și lucrări din perioada de după întoarcerea de la Zürich, ultimele prefigurând îndreptarea sa stilistică spre abstractivismul formal. Victor Brauner a fost prezent cu picturi în ulei și desene suprarealiste, iar M.H. Maxy, prin picturi dominate de spiritul cubist. Acestora li s-au adăugat lucrări de tinerețe ale lui Arthur Segal, compoziții libere de Hans Mattis-Teutsch, lucrări pe hârtie semnate de Corneliu Michăilescu și sculpturi de Milița Petrașcu.

Acești părinți fondatori ai avangardei românești au fost prezentați în tandem cu generația mai tânără: picturii suprarealiste a lui Jules Perahim i s-au juxtapus desenele în pastel de Gellu Naum și Lyggia Naum sau desenele alb-negru ale lui Paul Păun. Expoziția a inclus documente originale, recenzii, texte, filme și fotografii de Tristan Tzara și Marcel Iancu. Au avut loc, de asemenea, 37 de prelegeri și conferințe susținute de specialiști în avangardă, români și străini, evenimente care au făcut parte din programul „Art Dialogue".

Dar expoziția Centenarului Dada nu a însemnat doar atât. Dacă e să vorbim în cifre: la nivel de valoare asigurată a operelor expuse, expoziția a însemnat aproximativ 4 milioane de euro. Iar cifrele nu se opresc aici: în perioada 5-15 mai, 24536 de vizitatori au trecut pragul Art Safari, dintre care aproape 3000 de vizitatori la „Preview Art Safari" 2016, cel mai popular vernisaj de artă vreodată organizat.

Anul trecut, aflat deja la a treia ediție în 2016, Pavilionul de Artă București – Art Safari a devenit ceva mai mult decât cea mai amplă expoziție de artă din România. Art Safari a declanșat o apropiere a spațiului public, a spațiului urban și a artei de oamenii momentului, fie că vorbim de arta de patrimoniu, cea a muzeelor, fie că vorbim de arta contemporană, arta energică și electrizantă a galeriilor. Art Safari a scos arta din spațiile specializate și a oferit-o publicului, a făcut-o accesibilă. Art Safari 2016 a adus așadar atmosfera culturală occidentală cosmopolită în București – capitala contrastelor dintre Est și Vest. O confirmare categorică a creșterii interesului publicului de a participa la evenimente culturale de anvergură și calitate. Ecourile edițiilor anterioare ale Art Safari au depășit granițele autohtone, atrăgând în 2016 personalități și colecționari de renume în perioada târgului, dar și specialiști din muzeele de artă din Strasbourg, Stockholm, Varșovia, Viena, Haifa, Paris, Johannesburg, Haga etc.

Ca și edițiile precedente, Pavilionul de Artă București – Art Safari 2016 a coagulat, în anul în care instituții de cultură din întreaga lume au omagiat centenarul fenomenului artistic Dada, unele dintre cele mai importante instituții de cultură din București și din țară, colecții private, organizații de artă, galerii, într-un demers menit să sublinieze o dată în plus importanța dialogului cultural și mobilitatea patrimoniului de care acestea dispun.

Credem în suflul nou pe care Art Safari București îl aduce an de an în piața românească de artă, în relația dintre național și internațional, între actorii publici și cei privați, între oameni și artă. Vă invităm să participați la următoarea ediție din 19-28 mai 2017, pregătirile au început deja!

Vederi din expoziția *Spiritul dada în avangarda românească*, 5–15 mai 2016, Art Safari 2016, Palatul Dacia, București. (pagina alăturată)

Art Safari Bucharest, always in the Avant-Garde

Ioana Ciocan

The central exhibition of the third edition of Bucharest Art Pavilion – Art Safari, on display between 5 and 15 May 2016 in the Dacia-Romania Palace, a heritage site built in a style reminiscent of Renaissance architecture, marked the Dada centenary – 1916-2016. It was the most complete Romanian exhibition dedicated to the movement, with works from 16 different museums from Bucharest and the rest of the country, and from 21 private collections both from Romania and from abroad, some of which were shown publicly for the first time. As the broadest avant-garde-themed exhibition ever organized in Romania, with pieces representative for the Romanian movement, a large part of which are classified as national treasures in the National Cultural Heritage, it encompassed 350 works and was curated by internationally-renowned expert Raya Zommer-Tal, director and chief curator of Israel's Janco-Dada Museum, and by Igor Mocanu, a specialist in the avant-garde. Tristan Tzara, Marcel Iancu, Victor Brauner, Max Herman Maxy, Corneliu Michăilescu, Jules Parahim, Jacques Hérold, etc. are the artists whose signatures rest on the masterpieces exhibited for the Dada centenary. Some of these works were included in the last few years in large international exhibitions in Rome, Lisbon, Prague, Strasbourg, testifying once more to the importance and recognition of the Romanian avant-garde in a European context.

This important event surveyed the Romanian avant-garde movement and the way in which it sprouted from the seeds of Dada in decades after the closing of the Cabaret Voltaire. There is no doubt that the Dada activities of Zürich significantly impacted the Romanian avant-garde. " I am against systems, the most acceptable system is on principle to have none", writes Tristan Tzara in the Dada Manifesto of 1918. Even though Tristan Tzara never returned to Romania, he kept a close tie with the artists in the country, while Arthur Segal opened an exhibition space in Romania and the Iancu brothers, after returning to Bucharest in 1922, gave significant impetus to the Romanian movement, both in art and in architecture.

The central exhibition of Art Safari 2016 unearthed pre-Dada works of Marcel Iancu, as well as pieces made after his return from Zürich, the latter prefiguring his stylistic turn towards formal abstraction. Victor Brauner was present through surrealist oil paintings and drawings, and M.H. Maxy through paintings imbued with the spirit of cubism. To these were added works from Arthur Segal's youth, free compositions by Hans Mattis-Teutsch, works on paper signed by Corneliu Michăilescu, and sculptures by Milița Petrașcu. These founding fathers of the Romanian avant-garde were exhibited in tandem with the younger generation: Jules Perahim's surrealist paintings were juxtaposed with Gellu Naum and Lyggia Naum's pastel drawings, or with Paul Păun's black and white drawings. Included in the exhibition were original documents, reviews, texts, films, and photos by Tristan Tzara and Marcel Iancu. There were also 37 lectures and conferences held by specialists in the avant-garde, both Romanian and foreign, which were part of the Art Dialogue program. But there's more to the Dada centenary exhibition. To talk numbers: the insurance value of the exhibited works was around 4 million Euros. And the numbers don't stop there: between 5-15 May, 24,536 visitors attended Art Safari, out of which 3,000 were present at Preview Art Safari 2016, the most popular opening ever organized.

Last year, at its third edition already in 2016, Bucharest Art Pavilion – Art Safari became something more than Romania's most extensive art exhibition. Art Safari triggered a closing of the gap between the people and the public and urban spaces, and art, be it heritage, specific to museums, or contemporary art, that energetic, electrifying gallery-type art. Art Safari took art out of specialized places and offered it, made it accessible to the public.

Art Safari 2016 brought the cultural atmosphere of the West to Bucharest – the capital of East-West contrasts. It is a certain confirmation of the public's growing interest in participating in far-reaching, quality cultural events. The echoes of previous editions of Art Safari travelled beyond national borders, bringing in for the fair in 2016 renowned figures and collectors, but also specialists from art museums in Strasbourg, Stockholm, Warsaw, Vienna, Haifa, Paris, Johannesburg, Hague, etc.

Like in previous editions, Bucharest Art Pavilion – Art Safari 2016 brought together, in this year of commemoration of the Dada centenary for cultural institutions around the world, some of the most important cultural institutions of Bucharest and the rest of the country, private collections, art organizations, galleries, in an engagement meant to underline once more the importance of cultural dialogue and of the mobility of the patrimony that they manage.

We believe in the breath of fresh air that Art Safari Bucharest brings year after year to Romania's art market, to the relationship between the national and international, between public and private actors, between people and art. We invite you to participate in the following edition, between 19 and 28 May 2017, for which the preparations have already begun!

Translated from Romanian by Rareș Grozea.

The Dada spirit and the Romanian Avant-Garde, exhibition views, May 5–15, 2016, Art Safari 2016, Dacia Palace, Bucharest. (opposite page)

Dada în România și spiritul avangardei

Raya Zommer-Tal

„Un protest cu pumnii întregii sale ființe, angajat în acțiuni distructive: Dada; cunoașterea tuturor înțelesurilor respinse până acum de către rușinea sexului, a compromisurilor confortabile și a bunelor maniere: Dada; desființarea logicii, care este dansul celor neputincioși în a crea: Dada; al fiecărei ierarhii sociale și ecuație planificate de dragul valorilor de către valeții noștri: Dada; fiecare obiect, toate obiectele, sentimentele, obscuritățile, aparițiile și ciocnirea precisă a liniilor paralele sunt arme de luptă: Dada; desființarea memoriei: Dada; desființarea arheologiei: Dada; desființarea profeților: Dada; desființarea viitorului: Dada; credința absolută și de necontestat în fiecare Dumnezeu este produsul imediat al spontaneității: Dada" (Tristan Tzara, 1919)[1]

La 5 februarie 1916, un cabaret literar numit Cabaret Voltaire s-a deschis pe Spiegelgasse din Zürich, Elveția. Inițiatorul cabaretului a fost poetul și filosoful german Hugo Ball. A fost însoțit de un grup de artiști, incluzând cinci români: Tristan Tzara, Marcel Iancu și frații săi, Iuliu și George, precum și Arthur Segal. Împreună, ei au stabilit un curent internațional care a schimbat aspectul artei moderne.

Spectacolele cabaretului, care au provocat în cea mai mare măsură reacții usturătoare ale audienței, au reprezentat o critică deschisă a dadaiștilor asupra valorilor cultural-occidentale și rebeliunea față de aceste valori în umbra Marelui Război, purtat în Europa acelor ani.

Ei și-au stabilit ca obiectiv curajos subminarea fundamentelor esteticii tradiționale a picturii și sculpturii, logicii limbii, a literaturii și texturii clasice a muzicii.

Cabaret Voltaire a funcționat doar pentru șase luni, dar semințele care au fost plantate au înflorit în artă în multe centre internaționale ale secolului trecut.[2]

Prezența artiștilor români la Cabaret Voltaire a fost semnificativă și amplu cercetată, între alții, de S.A. Mansbach, Tom Sandqvist sau Radu Stern. Mai mult decât atât, una dintre explicațiile enigmaticului nume al curentului este conversația dintre cei cinci artiști – Marcel, Iuliu și George Iancu, Tristan Tzara și Arthur Segal – care foloseau adesea vocabula „da" în dialogurile lor. Sandqvist merge chiar mai departe, argumentând curentul dada ca fiind născut de fapt în Europa de Est. Într-adevăr, cu patru ani înainte de evenimentele explozive care au avut loc la Cabaret Voltaire, în 1912, un grup de prieteni, inclusiv Tristan Tzara și Marcel Iancu, au fondat revista *Simbolul*, una dintre cele mai timpurii publicații moderne din România. Trei ani mai târziu, un grup incluzând majoritatea artiștilor implicați în *Simbolul* a publicat revista *Chemarea*, care critica atmosfera intolerantă a politicii românești.

Expoziția Spiritul dada și avangarda din România, producție a Pavilionului de Artă București – Art Safari 2016, marchează aniversarea a 100 de ani de la nașterea mișcării Dada și caută să examineze avangarda românească, crescută din semințele Dada în cursul a mai multe decenii după închiderea Cabaretului Voltaire.

Tratatele semnate la sfârșitul Primului Război Mondial au constat în adăugarea unor teritorii ample (Basarabia, Transilvania și Bucovina) pe harta României, astfel crescând atât populația, cât și resursele naturale. „România Mare" a prosperat între războaie și a fost caracterizată de o viață socială și culturală activă (care a copiat pe alocuri forme deja existente în Occident, la Paris sau München), precum și de politicienii

Ion Grigorescu, *Grimase*, 1975. Colecția Artmark. Prin amabilitatea Art Safari 2016. (deasupra)
Jules Perahim, *Cabaret (Visul lui Omero)*, finele anilor '30, ulei pe carton, 50 x 36 cm, semnat dreapta jos, cu negru, Perahim. Colecția Artmark. Prin amabilitatea Art Safari 2016. (pagina alăturată)

Romanian Dada and the Spirit of the Avant-Garde

Raya Zommer-Tal

"A protest with the fists of its whole being engaged in destructive action: Dada; knowledge of all the means rejected up until now by the shamefaced sex of comfortable compromise and good manners: Dada; abolition of logic, which is the dance of those impotent to create: Dada; of every social hierarchy and equation set up for the sake of values by our valets: Dada: every object, all objects, sentiments, obscurities, apparitions and the precise clash of parallel lines are weapons for the fight: Dada; abolition of memory: Dada; abolition of archaeology: Dada; abolition of prophets: Dada; abolition of the future: Dada; absolute and unquestionable faith in every god that is the immediate product of spontaneity: Dada." (Tristan Tzara, 1918)[1]

On February 5, 1916, a literary cabaret called Cabaret Voltaire opened at 1 Spiegelgasse in Zurich, Switzerland. The initiator of the cabaret was the German poet and philosopher Hugo Ball. He was joined by a group of artists, which included five Romanians: Tristan Tzara, Marcel Janco and his brothers Jules and Georges, and Arthur Segal. Together, they established an international art movement that changed the face of modern art.

The performances at the cabaret, which for the most part provoked scathing audience responses, represented the Dadaists' outspoken criticisms of Western cultural values, and their rebellion against these values in the shadow of the Great War being waged in Europe during those same years. They courageously set out to thoroughly undermine the traditional aesthetic foundations of painting and sculpture, the logic of language and literature, and the classical texture of music.

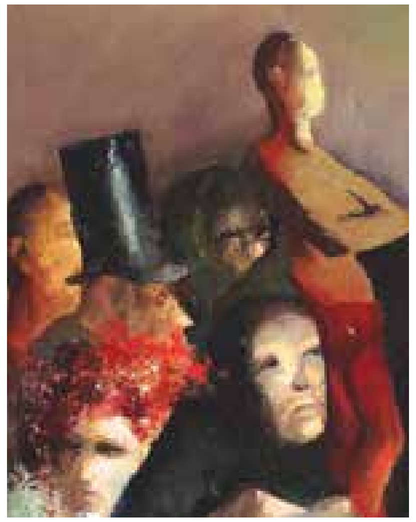
Cabaret Voltaire operated for only six months, but the seeds that were planted there came to blossom in art in many centers worldwide over the following century.[2]

The presence of Romanian artists at the Cabaret Voltaire was highly significant and has been extensively researched and written about by S.A. Mansbach, Tom Sandqvist, and Radu Stern. Moreover, one of the explanations for the movement's enigmatic name is the conversations held between these five artists – Marcel, Jules and Georges Janco, Tristan Tzara, and Arthur Segal – who often used the Romanian word da ("yes") in their conversations. Sandqvist goes even further, arguing that the Dada movement was in fact born in Eastern Europe. Indeed, four years prior to the explosive events that took place at the Cabaret Voltaire in 1912, a group of friends including Tristan Tzara and Marcel Janco founded the review "Simbolul", one of the earliest modern publications in Romania. Three years later, a group including most of the artists involved in "Simbolul" published the review "Chemarea", which critiqued the intolerant atmosphere of Romanian politics.

This exhibition, which was produced as part of the Art Safari Bucharest 2016 fair, marks the centennial anniversary of the Dada movement and seeks to examine the Romanian avant-garde shoots that grew out of the Dada seeds over the course of several decades following the closing of Cabaret Voltaire.

The treaties signed at the end of World War I resulted in the cession of considerable territories (Bessarabia, Transylvania, and Bukovina) to Romania, thus increasing both its population and natural resources. "Greater Romania" flourished between the wars and was characterized by a lively social and cultural life (which took its cues from Paris and Munich in the West), as well as by corrupt politicians and widespread social, political, and economic criticism. It was against this background that the first instances of modernism began to emerge.[3]

There is no doubt that the Dadaist activities in Zurich lent the Romanian avant-garde significant momentum. Tristan Tzara did not return to Romania, yet continued to maintain a connection with his homeland and returned to visit it, while Arthur Segal made a point of exhibiting in Romania and spending time there every year. Yet the most important connection between Dada-related activities and the emerging Romanian avant-garde was forged following the return of the Janco brothers to Bucharest in 1922.



That year was an important turning point: Marcel and Jules opened an architecture office and were responsible for most of the modern buildings constructed in Bucharest and in other sites throughout Romania. In his paintings, Marcel Janco departed from the classical principles that had characterized his art prior to his departure for Switzerland, and turned towards Constructivism and abstraction to create a new formal language. Yet his greatest contribution was his relationship with the numerous writers, poets, painters, and architects who joined him in promoting the Romanian avant-garde.

The magazine "Contimporanul", which was first published in 1922 and continued to appear for an entire decade, served as a mouthpiece for the

Ion Grigorescu, *Grimaces*, 1975. Artmark Collection. Courtesy of Art Safari 2016. (opposite page)
Jules Perahim, *Cabaret (Omero's Dream)*, late '30s, oil on cardboard, 50 x 36 cm, signed bottom right, in black, Perahim. Artmark Collection. Courtesy of Art Safari 2016. (above)

corupți și o critică socială, politică și economică generalizată. Chiar în acest context, au început să apară primele instanțe ale modernismului.[3] Nu este nicio urmă de îndoială că activitatea dadaistă de la Zürich a dat un impuls semnificativ avangardei românești. Tristan Tzara nu s-a întors în România, dar a continuat să mențină o legătură cu pământul natal și revenind în vizite repetate, în timp ce Arthur Segal a deschis un spațiu de expunere în România și a început să își petreacă timp acolo în fiecare an. Totuși, cea mai importantă conexiune între activitățile dadaiste și avangarda românească aflată la începuturile sale a fost reîntoarcerea fraților Iancu la București, în 1922. Acest an a fost un moment de răscruce: Marcel și Iuliu au deschis un birou de arhitectură și au contribuit la construirea multor clădiri moderne la București și în mai multe zone din România. În picturile sale, Marcel Iancu a pornit de la principiile clasice care i-au caracterizat arta, înainte de plecarea în Elveția, întorcându-se spre constructivism și abstractizare, pentru a crea un nou limbaj formal. Și, totuși, cea mai mare contribuție a sa a fost relația cu numeroși scriitori, poeți, pictori și arhitecți care l-au urmat în promovarea avangardei românești. Revista *Contimporanul*, care a debutat în 1922, a continuat timp de un deceniu, servind drept purtător de cuvânt pentru artiștii avangardiști din acea perioadă. Aici publicau artiștii lucrări de artă vizuală, alături de critici subversive ale clasei politice, ai cărei membri își exprimau reținerea cu privire la modernism și creativitate.[4]

Mai târziu, *Contimporanul* a adoptat o abordare mai radicală. În 1924 a avut loc prima expoziție internațională la București, sub curatoriatul lui M.H. Maxy și Marcel Iancu, prezentând publicului local arta avangardei. Această expoziție a prezentat artiști europeni și români, inclusiv lucrări de Victor Brauner, Marcel Iancu, M.H. Maxy, Arthur Segal, Milița Petrașcu, Hans Mattis-Teutsch și Corneliu Michăilescu.

Pavilionul Art Safari 2016 a adus la lumină opere de Marcel Iancu, reprezentat de o serie de lucrări anterioare perioadei Dada, precum și de lucrări din perioada de după întoarcerea de la Zürich, ultimele prefigurând îndreptarea sa stilistică înspre abstractivismul formal. Victor Brauner este prezent cu picturi în ulei și desene ale căror reprezentări figurative și evenimente au un caracter suprarealist, iar picturile lui M.H. Maxy tind spre cubism, dominate de portrete și peisaje. Arthur Segal semnează naturi statice în culori vii, toate din perioada tinereții; în timp ce Hans Mattis-Teutsch este reprezentat de o serie de compoziții libere, într-o paletă cromatică variată. Lucrările pe hârtie ale lui Corneliu Michăilescu sunt compoziții în care petele de culoare creează, pe jumătate voit, picturi de interior sau peisaje; în timp ce sculpturile clasice de Milița Petrașcu arată într-o mare măsură tendința și preocuparea către și pentru abstractivism.

Acești părinți fondatori ai avangardei românești au colaborat cu generația mai tânără: Jules Perahim este reprezentat de picturi în ulei, oferind figuri suprarealiste și peisaje, alături de desene în mișcări rapide; Jean David semnează picturi timpurii în ulei, înfățișând portrete, dar și lucrări mai târzii, în care figurile și peisajele sunt descrise cu o paletă restrânsă, pe lângă o serie de desene delicate; Gellu Naum și Lyggia Naum sunt reprezentați printr-o serie de desene pastel în mișcări rapide, caracterizate prin culori îndrăznețe; iar desenele alb-negru ce creează o combinație de forme pe hârtia albă poartă semnătura lui Paul Păun. Expoziția a inclus, de asemenea, documente originale, recenzii, texte, filme și fotografii de Tristan Tzara și Marcel Iancu. Din moment ce un număr important dintre acești avangardiști români erau evrei, apariția fascismului și a celui de-al Doilea Război Mondial i-a forțat să-și părăsească pământul natal, emigrând în diverse locuri din lume. Cu toate acestea, impactul activității lor în cele trei decenii de după închiderea Cabaretului Voltaire de la Zürich continuă să se simtă și astăzi.

Traducere din engleză de Silvia Rogozea.

---

1. From Tristan Tzara, "Dadaist Disgust", in Dada Manifesto 1918. Link: mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/TzaraD1.pdf.
2. Raya Zommer-Tal, Say, Is This Art? Dada 100 in Israeli contemporary Art, "Janco Dada" Museum, 2016, p. 4.
3. Ion Pop, "Moments in the Romanian Literary Avant-Garde", in Bucharest in the 1920s-1940s: Between Avant-Garde and Modernism, Simetria, Bucharest, 1994, p. 22.
4. Raya Zommer-Tal, Marcel Janco – The Contimporary. Illustrations for books and magazines, Romania 1912–1947, "Janco Dada" Museum, 2012, p. 24-28.

M.H. Maxy, *Coșarii*, 1934, ulei pe carton, 51 x 36 cm, semnat și datat stânga jos, cu negru, maxy, 1934. Colecția Artmark. Prin amabilitatea Art Safari 2016. (pagina alăturată)
Victor Brauner, *Iubitului Sașa Pană*, 1930. Prin amabilitatea Art Safari 2016. (deasupra)

avant-garde artists of that period. This was where they published visual artworks alongside subversive critiques of the political establishment, whose members expressed reservations concerning modernism and creativity.[4] "Contimporanul" later adopted an even more radical approach. In 1924, the first international exhibition organized by the review and curated by M.H. Maxy and Janco was held in Bucharest, introducing the local public to avant-garde art. This exhibition featured European and local avant-garde artists including: Victor Brauner, Janco, M.H. Maxy, Arthur Segal, Milita Petrascu, Hans Mattis-Teutsch, and Corneliu Michailescu.

The current exhibition contains artworks by many members of the Romanian avant-garde: Marcel Janco is represented by a number of early works created prior to the Dada period, as well as by works created following his return from Zurich, which demonstrate his stylistic shift towards formal abstraction. Victor Brauner is represented by oil paintings and drawings in which the figures and events have a Surrealist character; M.H. Maxy is represented by works that tend towards Cubism, and which are dominated by human figures in a landscape; Arthur Segal is represented by early colorful paintings of stylized still lifes; Hans Mattis-Teutsch is represented by a series of works on paper characterized by free compositions and chromatic richness; Corneliu Michailescu is represented by works on paper in which patches of color create semi-coincidental compositions ,and oil paintings of interiors and landscapes; and Milita Petrascu is represented by classical sculptures along ones tending towards abstraction.

These founding fathers of the Romanian avant-garde worked alongside members of a younger generation: Jules Perahim is represented by oil paintings featuring Surrealist figures and landscapes, alongside rapid drawings; Jean David is represented by early oil paintings featuring portraits and later works in which figures and landscapes depicted with a restricted palette appear alongside delicate drawings; Gellu Naum and Lyggia Naum are represented by a series of rapid pastel drawings characterized by bold colors and humoristic drawings; and Paul Paun is represented by black-and-white drawings that create an interplay of forms on the white paper.

The exhibition also includes original documents, including reviews featuring texts by Tristan Tzara and illustrations by Marcel Janco, films, and photographs. Since a significant number of these Romanian avant-garde artists were Jewish, the rise of Fascism and World War II caused many of them to leave their homeland and immigrate elsewhere. Nevertheless, the impact of their activity in the three decades following the closing of Cabaret Voltaire in Zurich continues to be felt to this day.

---

1. From Tristan Tzara, "Dadaist Disgust", in Dada Manifesto 1918. Link: mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/TzaraD1.pdf.
2. Raya Zommer-Tal, Say, Is This Art? Dada 100 in Israeli contemporary Art, "Janco Dada" Museum, 2016, p. 4.
3. Ion Pop, "Moments in the Romanian Literary Avant-Garde", in Bucharest in the 1920s-1940s: Between Avant-Garde and Modernism, Simetria, Bucharest, 1994, p. 22.
4. Raya Zommer-Tal, Marcel Janco – The Contimporary. Illustrations for books and magazines, Romania 1912–1947, "Janco Dada" Museum, 2012, p. 24-28.

M.H. Maxy, *The Chimney Sweepers*, 1934, oil on cardboard, 51 x 36 cm, signed and dated bottom right, in black, maxy, 1934. Artmark Collection. Courtesy of Art Safari 2016 (above)
Victor Brauner, *To Dear Sașa Pană*, 1930. Courtesy of Art Safari 2016. (opposite page)

Jules Perahim, *Soldați germani*, cca. 1944-1945, Gouache, dimensiuni fără ramă: 34 x 55 cm.
Colecția Ovidiu Șandor. Prin amabilitatea Art Safari 2016. (deasupra)

Jules Perahim, *German soldiers*, around 1944-1945, gouache, dimensions unframed: 34 x 55 cm.
Collection Ovidiu Șandor. Courtesy of Art Safari 2016. (above)

Dan Gulea

Spiritul Dada în avangarda românească

Artiști: Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Arthur Segal, Hans Richter, Victor Brauner, Milița Petrașcu, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Max Blecher, Jacques Hérold, Gellu Naum, Jules Perahim, Jean David, Hans Mattis-Teutsch, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Miron Radu Paraschivescu, Brassaï, Ion Vitner, Mimi Șaraga Maxy

Cu participarea artiștilor Ion Grigorescu și Ion Bitzan

Curatoare: Raya Zommer-Tal

Research curator: Igor Mocanu

5–15 mai 2016

Art Safari 2016
Palatul Dacia
București

Un secol de dadaism înseamnă deja afirmarea academizării unei atitudini programatic antiacademice, o contradicție pe care Dada o guvernează cu nedisimulată plăcere, din moment ce „Dada este totul" & „Dada nu este nimic". Această instituționalizare este consfințită de multitudinea de sesiuni de comunicări și evenimente ce s-au desfășurat anul trecut în numele dadaismului.

„Spiritul dada în avangarda românească" expoziția principală de la Pavilionul de Artă Art Safari 2016, s-a desfășurat într-o locație identitară sensibilă pentru spiritul național: Palatul Dacia din București, sediu al ziarului „Timpul" din vremea lui Eminescu, Caragiale & Slavici (deși, nu am văzut niciun însemn pe vreo fațadă a imobilului termopanizat).

Expoziția a fost una variată, răspândită în mai multe module, la fiecare din cele trei niveluri ale imobilului, ilustrând ideea evoluției avangardei noastre, incluzând și opere realizate după 1947 (anul este în genere unul sensibil pentru studiile fenomenului, reprezentând o graniță tacită pentru majoritatea cercetătorilor). Cu această expoziție, se afirmă în mod hotărât o realitate: avangarda, spiritul ei dadaist au existat și după amintita barieră istorică, schimbându-se uneori la față. Se pot distinge astfel o avangardă istorică (până în 1947-1948), o etapă realist-socialistă (deopotrivă a unor expresivități involuntare), și una, să-i spunem, contemporană sau post-realist-socialistă.

Acestui concept de avangardă „în trei timpi" i-au fost asociate o serie de opere din afara câmpului artistic autohton, dintre care se detașează *Leda atomică* și o *Ispită a Sf. Anton* ale lui Dalí, probabil cele mai fotografiate exponate.

Avangarda românească se naște, în această expoziție, sub semnul cosmopolit al lui Dada, iar una dintre cele mai reprezentative lucrări din acest punct de vedere este *cadavrul delicios* („cadavre exquis"), semnat Tristan Tzara, André Breton, Valentine Hugo și Greta Knutson în 1930, un cadavru „de familie", deopotrivă simbol al internaționalismului dadaist.

Numele complementar lui Tzara în povestea dadaismului (avangardismului) este cel al lui Brâncuși; o serie de fotografii ale operelor artistului, realizate chiar de acesta, sunt reproduse și mărite de studenții Universității din Timișoara; piesa de rezistență, plasată chiar la intrare, în holul prin care trecea și Eminescu în vara lui 1883, a fost un ecorșeu din ghips, lucrare realizată de Brâncuși la absolvirea Academiei de Arte Frumoase, prin 1901-1902.

Din aceeași epocă a avangardei s-au remarcat desenele lui Marcel Iancu din perioada *Contimporanul* (portretele lui Vinea, Sașa Pană și un *Peisaj în deșert*), fotografii cu actorii avangardei noastre, numere din reviste autohtone ale mișcării (în vitrine separate).

Un punct forte a fost și valoroasa contribuție a muzeelor regionale: Constanța (Milița Petrașcu, basorelieful *Copil cu trei boi*), Drobeta-Turnu Severin (Victor Brauner, *Cap și doi boxeri*, 1929), Galați (o interesantă pictopoezie a lui Brauner, cu portretul lui Voronca, datată 1925), Arad (cu Teutsch, dar și cu Maxy realist-socialist), Tulcea (*Balerina* de Victor Brauner), Ploiești (Maxy, Flașnetă cu papagal).

O prezență constantă a ultimilor ani în lumea avangardei rămâne Medi W. Dinu, cu mai multe portrete și siluete (desene, ulei, tehnică mixtă), care spun o poveste deosebită, cea a regăsirii în spațiul public a unei identități artistice, după 60 de ani de absență; la 107 ani, reprezentantă a avangardismului istoric, doamna Medi W. Dinu este o imagine a longevității dadaismului.

Un punct semnificativ al acestei expoziții a fost ilustrarea continuității curentului; astfel, fenomenul avangardist a continuat și după 1947, în forme permutate, una dintre ele fiind realismul socialist.

Despre o reîntoarcere la perceptele avangardismului, în literatură, se poate vorbi în jurul lui 1968: reapar Gellu Naum (*Athanor*), antologia

Dan Gulea

The Dada Spirit in Romanian Avant-Garde

Artists: Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Arthur Segal, Hans Richter, Victor Brauner, Milița Petrașcu, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Max Blecher, Jacques Hérold, Gellu Naum, Jules Perahim, Jean David, Hans Mattis-Teutsch, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Miron Radu Paraschivescu, Brassaï, Ion Vitner, Mimi Șaraga Maxy

With the participation of artists Ion Grigorescu and Ion Bitzan

Curator: Raya Zommer-Tal

Research curator: Igor Mocanu

May 5–15, 2016

Art Safari 2016
Dacia Palace
Bucharest

A century of Dadaism already means the assertion of turning academic a programmatically anti-academic attitude, a contradiction which Dada governs with undisguised pleasure, since "Dada is everything" & "Dada is nothing." This institutionalization is sanctioned by the wealth of communication sessions and events unfolding this year in the name of Dada. The Dada Spirit in Romanian Avant-garde, the main exhibition in the Art Safari 2016 art pavilion, took place in a location with a sensitive identity for the national spirit: the Dacia Palace in Bucharest, the headquarters of the "Timpul" newspaper from the time of Eminescu, Caragiale & Slavici (although I have not seen any sign on any of the facades of the building with double-glazed windows).

The exhibition was varied, spread out on several modules, on each of the three storeys of the building, illustrating the idea of the evolution of out Avant-garde; also including works made after 1947 (the year is especially sensitive for studies of the phenomenon, representing a tacit border for most researchers). With this show, a reality is being resolutely asserted: the Avant-garde, its Dada spirit existed also after said historic barrier, sometimes undergoing a face change. One can thus distinguish a historic Avant-garde (until 1947-1948), a realistic-socialist stage (characterized by involuntary expressivities) and a, let's say, contemporary or post-realistic-socialist, stage.

This concept of "three-staged" Avant-garde has included a series of works from outside the domestic artistic field, among which Atomic Leda and A Temptation of St. Anthony by Dali stand out, probably the most photographed exhibits. The Romanian Avant-garde was born, in this exhibition, under the cosmopolitan sign of Dada, and one of the most representative works from this point of view is the "exquisite corpse" ("cadavre exquis"), signed by Tristan Tzara, André Breton, Valentine Hugo and Greta Knutson in 1930, a "family" corpse ande also a symbol of Dada internationalism.

The complementary name to Tzara's in the story of Dada (Avant-garde) is that of Brancusi; a series of photographs of the artist's works, made by him, are reproduced and enlarged by the students of the University of Timisoara; the mainstay, placed at the very entrance, in the lobby where Eminescu was also walking in the summer of 1883, is a plaster Cut-Away, a work made by Brancusi at his graduation from the Academy of Fine Arts, in 1901-1902. The same period of the Avant-garde boasts the drawings of Marcel Iancu from the "Contimporanul" period (the portraits of Vinea, Sașa Pană and a Landscape in the desert), photographs with the actors of our Avant-garde, issues of domestic magazines of the movement (displayed in different windows).

Another forte also the valuable contribution of the regional museums: Constanța (Milița Petrașcu, the bas-relief Child with Three Oxen), Drobeta-Turnu Severin (Victor Brauner, Head and Two Boxers, 1929), Galați (an interesting picto-poem by Brauner, with Voronca's portrait, dated 1925), Arad (with Teutsch, but also with a realistic-socialist Maxy), Tulcea (Ballerina by Victor Brauner), Ploiești (Maxy, Hurdy-gurdy with parrot).

A constant presence of the late years in the world of the Avant-garde is Medi W. Dinu, with several portraits and silhouettes (drawings, oils, mixed technique), which tell a special story, that of finding again, in the public space, an artistic identity, after 60 years of absence; at 107 years of age, a representative of the historic Avant-garde, Medi W. Dinu is an image of the longevity of Dadaism.

A significant angle of this show was the illustration of the current's continuity: indeed, the Avant-garde phenomenon continued also after 1947, in permuted forms, one of which was socialist realism. We can speak of a return to the precepts of the Avant-garde in literature, around 1968: Gellu Naum reappeared (Athanor), as well as the anthology by

lui Sașa Pană (ce conține și reproduceri după Brâncuși, Brauner, Iancu, Perahim ș.a.), în fine, studii critice (Ion Pop, Matei Călinescu). Alte apariții editoriale (Ilarie Voronca, Benjamin Fundoianu) arată un interes păstrat constant pentru dimensiunea revoluționar-proletară a avangardismului, exprimată prin volume de Geo Bogza, Virgil Teodorescu, Gellu Naum ori Sașa Pană. Astfel se explică includerea în expoziție a unor lucrări precum pictura de mari dimensiuni ***Mama eroină*** a fondatorului revistei ***Arta plastică*** (actuala Revista ARTA) sau În uzina Reșița (1957), de același M.H. Maxy.
De altminteri, trecerea de la un expresionism temperat (oricum, de factură modernistă) la realism-socialism se observă în ***Peisajul sobru din Reșița*** (1942), care se animă cu siluetele muncitorilor din amintitul ***În uzina Reșița***; cele două tablouri arată felul în care același subiect devine, dintr-un element decorativ, static, unul ideologizat și dinamic.

A treia perioadă a avangardei, post-realist-socialistă, probează o serie de experiențe asimilate sau temperate; cazul Iancu (Jaffa demolată), lotul Perahim, împărțit în mai multe părți: una cu litere din Alfabetul său (plasat chiar lângă o casă de marcat vânzările de tricouri și căni), altul cu imagini suprarealiste (cum ar fi ***Pasăre și chip***, 1974) din corpul dadaist al expoziției. Nu se poate face abstracție de influența suprarealismului (sau a avangardismului, în general) asupra artei contemporane; multe lucrări ale galeriștilor din acest Art Safari 2016 probează acest lucru, dar trebuie în mod special menționate o serie de realizări explicit omagiale: Mihai Tarași, cu un portret Tristan Tzara (colaj din ziare), sau Albert Sofian, cu portrete ale lui Tzara sau Fundoianu / Fondane.
Dincolo de această imagine tripartită a expoziției, se remarcă o serie de lucrări ce trăiesc sau exprimă, în diferite grade, spiritul dadaist: instalații video – filmele de tip documentar cu frații Iancu (Marcel și Iuliu), desenele scriitorilor, uneori în strânsă legătură cu textele lor: de pildă, ***Heraclitul*** lui Gellu Naum, personajele lui Max Blecher, un desen de Eugène Ionesco.
Din păcate, catalogul expoziției prezintă și unele lucrări care nu au mai apărut pe simeze; e vorba de lucrări de Gherasim Luca (colajul foto ***Două femei bat la ușă / O muribundă le oferă din partea mea un ceai***) sau Paul Păun (***Desen figurativ nr. 21***) din Colecția Alexandru Solomon.
În altă ordine de idei, expoziția principală a fost explicată de o serie de conferințe ale unor personalități precum Tom Sandqvist, Marina Vanci-Perahim sau Michael Finkenthal.
Deși disipată în universul dulapurilor baroce, cu cotații la limita kitschului fabulos, cu cărți din biblioteci celebre, scoase la licitație, expoziția „Spiritul dada în avangarda românească" a ilustrat valabilitatea unui nou concept, integrator, în tratarea fenomenului avangardist, cu limitele și perioadele sale; era de mai multă vreme evident că avangarda românească nu se încheia în jurul lui 1947, expresivitatea ei manifestându-se fie subteran (lucrări și opere ce au fost cunoscute mai târziu, din diferite cauze), fie „la vedere" (un exemplu bine-cunoscut fiind cel al realismului socialist).
Un secol de Dada nu este doar istorie, este și prezent, iar atitudinea contemporanului nu poate fi autentică în absența spiritului invocat. Clue-ul acestei expoziții îl reprezintă suprapunerea simbolică dintre numele lui Eminescu (a se vedea toate discuțiile despre „poetul național" și demitizări) și cel al avangardei, moment fast al sincronizării culturii noastre, ce ar putea fi o sugestie pentru o așteptată schimbare sau redimensionare de paradigmă identitară.

Hans Janos Mattis-Teutsch, *Nud de femeie*, 1928-1934, 44 x 57 cm, Muzeul Județean de Artă Mureș. Prin amabilitatea Art Safari 2016. (pag. 26)
Max Herman-Maxy, *Construcție*, nedatat, colaj, tehnică mixtă (placaje colorate, metal), 94,5 x 65 cm, Institutul de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion" Tulcea / Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord Dobrogean – Muzeul de Artă-Casa Avramide.
Prin amabilitatea Art Safari 2016. (pag. 27)
Corneliu Michăilescu, *Târgul Moșilor*, 1933, ulei pe carton, 32,8 x 40,6 cm, Muzeul de Artă Constanța. Prin amabilitatea Art Safari 2016. (deasupra)
Arthur Segal, *Vue d'un port*, 1911, ulei pe pânză, 70 x 89 cm.
Prin amabilitatea Art Safari 2016. (pagina alăturată)

Sașa Pană (which also included reproductions from Brâncuși, Brauner, Iancu, Perahim et al.), eventually, critical studies (Ion Pop, Matei Călinescu). Other editorial publications (Ilarie Voronca, Benjamin Fundoianu) attest to a constant interest in the revolutionary-proletarian dimension of the Avant-garde. Expressed in volumes by Geo Bogza, Virgil Teodorescu, Gellu Naum or Sașa Pană. This explains how works like the large-size painting Hero Mother by the founder of the magazine "Arta plastică" (the present-day "Revista ARTA") or In the Reșița Factory (1957), also by M.H. Maxy, were included in the exhibition.
As a matter of fact, the passage from a subdued expressionism (of modernist approach, however) to socialist-realism is seen in the dark Landscape from Resita (1942), which is animated by the silhouettes of the workers from the afore-mentioned In the Resita factory; the two paintings show how the same subject becomes from a decorative, static element, an ideologized, dynamic one.
The third period of the Avant-garde, the post-realistic-socialist one, attests to a series of assimilated or tempered experiences; the Iancu case (Demolished Jaffa), the Perahim lot, divided into several parts: one with letters from his Alphabet (placed near a counter selling T-shirts and mugs), another one with Surrealist images (such as Bird and Face, 1974) from the Dada body of the exhibition, We cannot ignore the influence of Surrealism (of the Avant-garde, in general) on contemporary art; many works exhibited by the gallery owners in this edition of Art Safari prove it, but we should mention especially a series of explicitly homage-paying works: Mihai Tarași, with a portrait of Tristan Tzara (collage from newspapers) or Albert Sofian, with the portraits of Tzara or Fundoianu / Fondane.
Beyond this three-tiered image of the exhibition, one notices a series of works which live or express, to various degrees, the Dada spirit: video installations – documentary films with the Iancu brothers (Marcel and Iuliu), the writers' drawings, sometimes closely connected to their texts: for instance, Heraclitus by Gellu Naum, the characters of Max Blecher, a drawing by Eugène Ionesco.
Unfortunately, the catalogue of the exhibition also presents some works which have not been exhibited: works by Gherasim Luca (the photo collage Two Women Knocking on the Door / A Dying Woman Offering a Cup of Tea on my Behalf) or Paul Păun (Figurative Drawing no. 21) from the Alexandru Solomon collection.
In a different line of thought, the main exhibition was explained in a series of conferences by personalities such as Tom Sandqvist, Marina Vanci-Perahim or Michael Finkenthal.
Although dissipated in the universe of Baroque closets, with quotations bordering on the fabulous Kitsch, with books from famous libraries, put up for auction, the exhibition The Dada spirit in Romanian Avant-garde illustrated the validity of a new, integrating concept, in treating the Avant-garde phenomenon, with its limits and periods' it was obvious for a long time that the Romanian Avant-garde did not end around 1947, its expressivity showing either underground (in works which were known only later on, due to various reasons), or "on sight" (with the well-known example of socialist realism).
One century of Dada is not only history, it is also the present, and a contemporary's attitude cannot be genuine in the absence of said spirit. The acme of this exhibition was the symbolic overlap between the name of Eminescu (with all the discussions about the "national poet" and the debunking of the myth) and that of the Avant-garde, a propitious moment when our culture was attuned to the world, which might be a suggestion for a much-awaited change or re-sizing of the identity paradigm.

Translated from Romanian by Roxana Dascălu.

Hans Janos Mattis Teutsch, *Woman's Nude*, 1928-1934, 44 x 57 cm,
Mures County Art Museum. Courtesy of Art Safari 2016. (p. 26)
Max Herman-Maxy, *Construction*, undated, collage, mixed technique (coloured plates, metal), 94,5 x 65 cm, Gavrila Simion Eco-Meseal Research Institute in Tulcea / North Dobrogea Cultural Patrimony Museum Complex / the Avramide House/Art Museum.
Courtesy of Art Safari 2016. (p. 27)
Corneliu Michăilescu, *The Mosilor Fair*, 1933, oil on cardboard, 32,8 x 40,6 cm, Constanta Art Museum. Courtesy of Art Safari 2016. (opposite page)
Arthur Segal, *Vue d'un port*, 1911, oil on canvas, 70 x 89 cm.
Courtesy of Art Safari 2016. (above)

Dadaismul eclectic. Reflecții cu privire la impactul culturii evreiești asupra modernismului Europei Centrale și de Est

Tom Sandqvist

Dada – probabil cel mai faimos și scandalos curent al modernismului – se spune că s-a născut la Cabaret Voltaire, o serată literară ținută în restaurantul Meierei în Zürich, pe 5 februarie 1916. Seara s-a desfășurat cu tropăieli, țipete, bătăi în capacele tigăilor și ale oalelor și recitarea unor „poèmes simultanés" de neînțeles. Astfel, o revoluție globală în artă și cultură s-a născut într-un restaurant elvețian. Sau așa să fi fost?
Nu, Dada nu s-a născut într-un salon literar din Zürich, ci a crescut dintr-o efervescentă tradiție deja existentă în Europa de Est – în România, în mod special –, tradiție transportată în Elveția odată cu un grup de moderniști români stabiliți la Zürich.
Bucureștiul și alte orașe din România au fost scena poeziei, prozei și spectacolului de tip Dada cu mulți ani înainte de Primul Război Mondial; una dintre figurile marcante a fost Tristan Tzara, care și-a început cariera în literatura de avangardă la vârsta de cincisprezece ani, cu revista *Simbolul*, apărută în vibrantul oraș București, sub conducerea lui Tzara, Marcel Iancu și a poetului Ion Vinea. Tzara – el însuși inventatorul termenului „dada", inspirându-se dintr-o obscură juxtapunere a zilei sale de naștere cu un sfânt ortodox – s-a aflat la Cabaret Voltaire în acea noapte, împreună cu niște colegi români, Marcel, Iuliu și George Iancu, precum și Arthur Segal. Nu, nu este o coincidență că un număr atât de mare din primul grup dadaist erau români, așa cum este evident faptul că transformările artistice și personale care au avut loc în București, „micul Paris din Balcani", au avut loc cu mult timp înainte de succesul lor internațional, găsindu-și surse de inspirație în simbolismul românesc și francez, futurismul italian și folclorul din Europa de Est.[1]
Totuși, deși „rădăcinile" dadaismului românesc – într-un final – au fost recunoscute la nivel internațional de oamenii de știință, o unică împrejurare pare să fie umbrită de alte considerații, acestea fiind, spunând lucrurilor pe nume, conexiunea dintre românii dadaiști de la Zürich și tradițiile idiș est-europene; Tzara, frații Iancu și Segal au crescut în același cadru al culturii și tradițiilor evreiești est-europene. După cum își propune să demonstreze acest eseu, acest fapt a avut cu siguranță un anumit impact asupra dadaismului, precum și în abordările lor artistice generalizate, abordări care necesită ridicarea unui semn de întrebare asupra proporției în care Dada, de fapt, a făcut parte dintr-o mentalitate artistică mult mai largă, caracterizând modernismul Europei Centrale și de Est, cu toate că acest lucru a fost, până acum, în general recunoscut convențional în istoria artei.
Cu toate că, în baza studiilor anterioare[2], dar – desigur – concentrându-se pe nevoia de cercetare continuă, natura acestui eseu este, prin urmare, evidentă. Ridicarea mai multor semne de întrebare decât oferirea unor răspunsuri definitive, cu toate că implicațiile sale pun în umbră universal acceptatul „eclectism" al modernismului est-european de la sfârșitul secolului XIX sau mai bine zis începutul secolului XX, în măsura în care acesta a fost în mare parte influențat de așa-numita gândire ereditară evreiască, impregnată în gândirea iudaică din acea regiune, cât și tendințe transmise în curentele culturale în procesul de asimilare. La urma urmei, dadaismul nu a fost caracterizat numai prin absurd sau „nonsens", ci, de asemenea, prin calitățile sale fundamental transcendentale cu privire la stilurile și genurile artistice stabilite. Astfel, în mare parte, acest eseu își propune să analizeze tocmai apariția calității acestui eclectism, ca o abordare mai mult sau mai puțin generală a secolului modernismului în Europa Centrală și de Est, inclusiv România, care, în consecință, a fost una dintre „trambulinele" dadaismului.

PUNÂND LA ÎNDOIALĂ SERIILE SUCCESIVE DE STILURI

Ca și în cazul fraților Iancu, Tristan Tzara și Arthur Segal, cele mai multe manuale de istoria artei și literatură sunt, la fel ca și majoritatea studiilor profesioniste, expresii ale unui etnocentrism vest-european în ceea ce privește regiunea Europei Centrale și de Est de la începutul secolului trecut. Este adevărat că nume precum Alfons Mucha, František Kupka și László Moholy-Nagy sunt menționate din când în când în manualele de istoria artei, cu toate acestea, artiștii sunt menționați aproape fără excepție ca aparținând culturii vestice, ignorându-se punctele lor de plecare biografice sau cultural-istorice. Mai mult decât atât, istoria artei este, fără îndoială, în cea mai mare parte, scrisă din această perspectivă occidentală, ce forțează o anumită pierdere a importanței Europei Centrale și de Est. De exemplu, cultura europeană din secolele XIX și XX a fost prezentată și definită în Vest, aproape fără excepție, ca o serie succesivă de stiluri dezvoltate la Paris, München, Berlin sau New York; lucru explicabil prin faptul că istoriografia, pur și simplu – în cele mai multe cazuri – a acceptat stiluri formale ca standarde normative, fără să țină seama de alte aspecte decât cele definite de istoricul de artă american Steven Mansbach ca fiind „universalitatea modernismului",

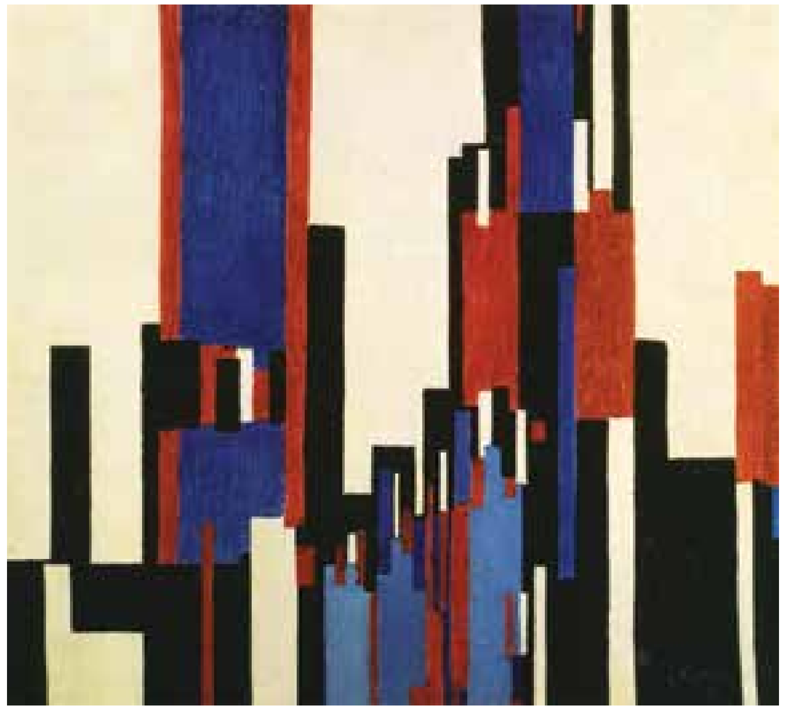
Eclectic Dada. Reflections Regarding the Impact of Jewish Culture on Central and Eastern European Modernism

Tom Sandqvist

Dada – perhaps the most famous and outrageous of Modernism's artistic movements – is said to have been born at the Cabaret Voltaire, a literary evening staged at the restaurant Meierei in Zurich on February 5, 1916. The evening featured stamping, roaring, banging on the lids of pots and pans, and the recitation of incomprehensible "poemes simultanés". Thus a global revolution in art and culture was born in a Swiss restaurant. Or was it?
No, Dada did not spring full-grown from a Zurich literary salon but grew out of an already extremely vibrant artistic tradition in Eastern Europe – particularly Romania – that was transposed to Switzerland when a group of Romanian Modernists settled in Zurich. Bucharest and other cities in Romania had been the scene of Dada-like poetry, prose, and spectacle in the years before World War I; one of the leading lights was Tristan Tzara, who began his career in Avant-Garde literature at fifteen, when he cofounded the magazine "Simbolul" in the extremely vibrant city of Bucharest together with, among others, Marcel Janco and the poet Ion Vinea. Tzara – who himself coined the term "Dada", inspired by an obscure connection of his birthday to an Orthodox saint – was at the Cabaret Voltaire that night, along with his fellow Romanians Marcel, Jules and Georges Janco, and Arthur Segal. No, it's not a coincidence that so many of the first Dadaist group were Romanians, as it is evident that the artistic and personal transformations that took place in Bucharest, the "little Paris of the Balkans", long before they took center stage elsewhere, finding sources as varied as Romanian and French Symbolism, Italian Futurism, and Eastern European folklore.[1]
However, even though the Romanian "roots" of Dadaism – finally – have been largely acknowledged among international scholars, one particular circumstance seems to have been overshadowed by other considerations, that is, to put it simply, the connections between the Romanian Dadaists in Zurich and the Eastern European Yiddish tradition; Tzara, the Janco brothers, and Segal, all of them grew up within Eastern Jewish culture and traditions. As this essay tries to show, this fact must have had its a certain impact on their Dadaism as well as on their general artistic approach, an approach making it necessary to ask to what extent Dada was in fact part of a much wider artistic mentality characterizing Central and Eastern European Modernism altogether than has been, up to now, generally recognized within mainstream art history.
Although based on previous studies,[2] but nevertheless – of course – focusing on the need of further research efforts, the nature of this essay is therefore self-evident, asking more questions than giving definite answers, even though its implications, hopefully, foreshadow that the heavily present "eclecticism" of Central and Eastern European Modernism round about the turn of the last century was largely influenced by the hereditary so-called Jewish thought imbedded in the region's Jewry, as transmitted into mainstream cultural currents through the process of Jewish assimilation; after all, Dada was not characterized only by its absurdism or "nonsense", but also by its fundamentally transcendent qualities in regard to established art styles and genres. Thus, most of this essay aims to examine precisely this eclecticism in its capacity of appearing as a more or less general approach of turn of the century Modernism in Central and Eastern Europe, including Romania, consequently being one of the "springboards" of Dada as well.

QUESTIONING THE SUCCESSIVE SERIES OF STYLES

Like in the case of both Tristan Tzara, the Janco brothers, and Arthur Segal, most of our common textbooks in the history of art and literature are, like most more qualified studies as well, expressions of an almost massive Western European ethnocentrism regarding the region of Central and Eastern Europe at the turn of the last century. It is true, names like Alfons Mucha, František Kupka, and László Moholy-Nagy are mentioned now and then in the textbooks of art history, but nevertheless these artists are mentioned almost without exceptions as participating in Western European formations without ever being linked to their own biographical or cultural-historical points of departure. Moreover, art history as such is undoubtedly mostly written from this Western perspective alone, pushing Central and Eastern Europe aside as less important. For instance, European 19th and 20th century cultures have been presented and defined in the West almost without exception as a successive series of styles developed in Paris, Munich, Berlin, or New York, which has been possible by the fact that historiography has simply – in most cases – accepted formal styles as the normative standard without considering other aspects than those defined by the American art historian Steven Mansbach as "the universality of Modernism", a concept revealing the "imperialist" grip of Western European ethnocentrism on other parts of Europe,



un concept dezvăluind „imperialista” strânsoare a etnocentrismului Europei Occidentale asupra unor părți ale Europei de mulți considerate ca fiind marginale.
Uitându-ne spre arta clasică modernă dintr-o perspectivă mai largă în raport cu dezvoltarea sa, ca o succesiune progresivă de stiluri din punct de vedere estetic, independent și, în același timp, prin adaptarea metodelor mai nuanțate și variate, putem dobândi, potrivit lui Mansbach, nu numai o înțelegere mai profundă decât până acum a formelor unice de creativitate ce au avut loc la periferia Europei, dar, de asemenea, putem revendica diversitatea artei moderne, în general. Și tot Mansbach mai spune că, în mod incontestabil, o mare parte din modernism s-a născut la periferia estică a Europei industriale, dadaismul, în România Regală, constructivismul, în Imperiul Țarist, iar formele unice creative ale cubism-expresionismului, în Boemia, Imperiul Habsburgic.[3] Astfel, paradigma dominantă trebuie să fie pur și simplu lăsată deoparte.
În cazul în care, de exemplu, avangarda clasică este privită ca o luptă pentru uniformitate estetică, menită a transcende frontierele naționale și referințele istorice, avangardiștii din Est par să fi îmbrățișat în mod simultan și cu entuziasm o multitudine de stiluri, totodată abordând exact acele conotații literare, politice și istorice pe care colegii lor din Franța și Germania le priveau ca fiind învechite și în afara modei, acest lucru fiind valabil și pentru arta academică. Chiar și un peisagist tipic polonez precum Ferdynand Ruszczyk, care aproape de fiecare dată și-a asimilat pictura cu referiri evidente naționalist-mesianice, cum ar fi în 1904, a descris în mod simbolic națiunea poloneză ca un fel de olandez zburător, o misterioasă, chiar fantastică, uneori, corvetă călare pe un val imens în marea întunecată. Chiar și titlul, *Nec mergitur*, este o referință evidentă la soarta națiunii poloneze, făcând aluzie la dictonul parizian „fluctuat nec mergitur”, „ea este aruncată de valuri, dar nu se scufundă”.[4]
Potrivit lui Mansbach, și personal sunt de acord cu aceasta, posibilele trăsături stilistice comune sau afinitățile dintre arta din Occident și cea a Europei Centrale și de Est nu trebuie să conducă la o ipoteză de sens paralel sau la o receptare analogă. Mai mult decât atât, aceste afinități ar trebui, prin urmare, să nu funcționeze ca bază metodologică pentru înțelegerea acesteia. Avem nevoie de alte tipuri de metode, alte tipuri de instrumente analitice și, în primul rând, de mai multă cunoaștere a condițiilor și premiselor istorice și politice „locale”.[5]
Într-adevăr, în ceea ce privește arta Europei Centrale și de Est de la începutul secolului trecut, ar trebui, probabil, să încercăm să scăpăm de conceptul eclectismului în totalitatea sa, ori cel puțin să încercăm să-l golim de conotațiile sale negative. De exemplu, strategiile de apropriere ale unor artiști maghiari precum Jozsef Rippl-Ronai, Károly Ferenczy, Sándor Galimberti sau László Moholy-Nagy, artista polono-rusă Katarzyna Kobro, artista rusă Natalia Gonciarova, artiștii români Arthur Segal și Max Herman Maxy sau Victor Brauner, ori arhitecții creatori ai cubism-expresionismului sau rondo-cubismului din Cehoslovacia, de către cultura vestică, nu au fost combătute suficient.
Unul dintre principalele motive ale acestui lucru trebuie să fi fost, fără îndoială, în toată această perioadă, rolul romantic extrem de puternic al artistului, căruia i s-a atașat o responsabilitate socială și națională extinsă. Artistului, scriitorului, mai mult sau mai puțin fiecărui intelectual, i-a fost atribuit rolul unei conștiințe naționale. Individul de excepție a fost transformat în geniu artistic romantic, artistul profet, eroul națiunii și, în același timp, salvatorul întregii omeniri. În Polonia, unde mesianismul politic a devenit deosebit de evident, Adam Mickiewicz, de exemplu, declarase deja în 1835 că va exista un moment în care va fi necesară devenirea în profet pentru a deveni un poet[6]. De ce ar trebui artistului atunci, cu această responsabilitate uriașă pe umerii lui, să-i pese cu adevărat de logica aristotelică sau insistența modernismului european occidental asupra purității coerente și stilistice?

O ABORDARE DE TIP „SITUAȚIE IRECONCILIABILĂ”

Cu siguranță, pare evident că prezența culturii evreiești – sau, să spunem, gândirea evreiască luată ca atare – a avut un rol important în ceea ce privește „eclectismul” european central și de est. De exemplu, nu ar fi altceva decât o glumă dadaistă să pretinzi că dadaismul nu fost în niciun fel influențat de hasidismul din Europa de Est sau, de exemplu, de teatrul idiș profesionist, dar adevărul este că jumătate din grupul care debutează pe scena de la Cabaret Voltaire din Zürich, în prima seară a evenimentelor ce marchează nașterea dadaismului în februarie 1916, sunt tineri născuți și crescuți în familiile evreiești din România. Tristan Tzara s-a născut în micul oraș Moinești, Marcel Iancu, împreună cu frații săi, Iuliu și George Iancu, în București, iar cel mai cunoscut dintre toți, Arthur Segal, s-a născut la Iași, în capitala Principatului Moldovei, dar a crescut la Botoșani, în apropierea de granița cu Ucraina, într-o regiune caracterizată printr-o puternică prezență a hasidismului și, în plus, o regiune în care teatrul idiș profesionist s-a născut, de fapt, la Iași, prin eforturile lui Avram Goldfaden[7].
În cazul în care dadaismul trebuie caracterizat prin atitudinea sa „da și nu” în loc de „sau-sau” în modernismului vestic, atunci ne amintim de mai mulți martori care spun că, de fapt, nu a existat – în inima comunității evreiești din Europa Centrală și de Est – o abordare specifică de tip „situație ireconciliabilă”, datorită asimilării și raportării alterității la culturile din jurul său. În consecință, au existat discursuri contradictorii reciproce, semnale, mesaje, narațiuni, idei și gânduri apropiate de înțelegerea comună a faptului că paradoxul este însăși chintesența vieții. Acest lucru este demonstrat, printre altele, de savantul suedez Fredric Bedoire în *Jewish Contributions to Modern Architecture 1830-1930*, publicat în limba engleză în 2004[8], în ceea ce privește, de exemplu, arhitectura ungară de la începutul secolului trecut.

František Kupka, *Vertical Plains Blue And Red* (Câmpii verticale în albastru și roșu, în engleză în original, n.tr.), 1913, ulei pe pânză, 80 x 72 cm. Colecție privată. Prin amabilitatea Wikiart.
Otto Gutfreund, *Violoncelliste* (Violoncelist), 1912-1913, reproducere publicată în revista *Umělecký Měsíčník*, Volum 3, Numărul 1, 1913. (pagina alăturată)

by many considered as marginal. By looking at classical modern art from a broader perspective than regarding its development only as a progressive succession of aesthetically independent styles, and at the same time by adapting more nuanced and varied methods one may, according to Mansbach, not only understand better than hitherto those unique forms of creativity that took place on the periphery of Europe, but also reclaim the rich foundation of modern art in general. And does not Mansbach also say that, undeniably, much of modernism was born on the Eastern margins of industrial Europe, Dadaism in royal Romania, Constructivism in the Tsarist Empire, and uniquely creative forms of Cubo-Expressionism in Habsburg Bohemia.[3] Thus, the prevailing paradigm must simply be put aside.
If, for instance, classical Avant-Garde is regarded as a fight for aesthetical uniformity meant to transcend national borderlines and historical references, then, on the contrary, the Avant-Gardists of the East seem to have embraced, moreover with enthusiasm, the simultaneous multiplicity of styles, at the same time they gave shelter to exactly those literary, political, and historical connotations which their colleagues in France and Germany despised as obsolete and out of fashion, and this applies for academic art as well. Even such a characteristic Polish landscape and marine painter as Ferdynand Ruszczyk almost never failed to steep his paintings with obvious nationalist-messianic references, as when he in 1904 symbolically depicted the Polish nation as a kind of flying Dutchman, a mysterious, even fantastic drifting corvette riding on a huge wave on a storming, dark sea. Even the title, Nec mergitur, is an obvious reference to the fate of the Polish nation as it alludes to the motto of Paris, that is “fluctuat nec mergitur”, “she is tossed by waves, but does not sink”.[4]

According to Mansbach, and I agree, the possible common stylistic features or affinities between art in the West and that of Central and Eastern Europe must not lead to an assumption of parallel meaning or analogous reception. Furthermore, these affinities should therefore not function as a methodological basis for understanding the latter. We need other kinds of methods, other kinds of analytic tools, and first of all more knowledge of the “local” historical and political conditions and prerequisites.[5]
Indeed, in regard to Central and Eastern European art around about the turn of the last century we should perhaps get rid of the concept of eclecticism altogether or at least try to drain it of its negative connotations. The appropriating strategies of, for instance, the Hungarian artists József Rippl-Ronai, Károly Ferenczy, Sándor Galimberti, and László Moholy-Nagy, the Polish-Russian artist Katarzyna Kobro, the Russian artist Natalya Gontcharova, the Romanians artists Arthur Segal and Max Herman Maxy, or Victor Brauner, or the architects creating Cubo-Expressionism or Rondo-Cubism in Czechoslovakia, none of them were as negatively drenched as they would in the West, rather just the opposite. One of the main reasons for this must undoubtedly have been the throughout the period exceptionally strong romantic role of the artist, to whom extensive social and national responsibility was attached. The artist, the writer, more or less every intellectual was given the role of a kind of national consciousness. The exceptional individual was transformed into the romantic artist genius, the artist-prophet, the hero of the nation, and at the same time the savior of the whole mankind. In Poland, where political messianism became unusually conspicuous, Adam Mickiewicz, for instance, declared already in 1835 that there will be a time when it will be necessary to become a prophet to become a poet.[6] Why should the artist then, with this gigantic responsibility on his or her shoulders really care about Aristotelian logic or the insistence of Western European Modernism on stylistic purity and coherence?

A “DOUBLE-BIND” APPROACH

Certainly, it seems evident that the presence of the Jewish culture – or let’s say Jewish thought as such – had a profoundly important role with respect to Central and Eastern European “eclecticism”. For instance, it would be nothing but a “Dadaist” joke to claim that Dada was in any way influenced by Eastern European Hasidism or, for example, by turn-of-the-century professional Yiddish theatre, but the fact is, however, that half of the group performing on the stage of the Cabaret Voltaire in Zurich in the first evening of the events that would eventually mark the birth of Dada in February 1916 were born and grew up in Jewish families in Romania, Tristan Tzara in the small town of Moinești, Marcel Janco together with his brothers Jules and Georges Janco in Bucharest, and the least known of them all, Arthur Segal, who was born in Iași, the capital of the Principality of Moldavia, but who grew up in Botoșani close to the Ukrainian (Russian) border, that is in a region very much characterized by the presence of Hasidism, moreover a region where the professional Yiddish theatre was actually born through the efforts of Avram Goldfaden in Iași.[7]
If Dadaism must be characterized by its “yes and no” attitude instead of the “either-or” of Western Modernism, then we are reminded of the many witnesses telling of the fact that there was – in the very heart of Central and Eastern European Jewry – a specific “double-bind” approach due to assimilation and at the same time a specific otherness in relation to surrounding cultures. Consequently, there were mutually conflicting discourses, signals, messages, narratives, ideas, and thoughts held together by the common understanding of the fact that the paradox is the quintessence of life itself. This is shown by, among others, the Swedish scholar Fredric Bedoire in his study Jewish Contributions to Modern Architecture 1830-1930 published in English in 2004[8] in regard to, for instance, Hungarian turn-of-the-century architecture. Simultaneously as the process of assimilation and the modernization of Hungarian society advanced, the also Jews participated also actively in the nationalist exotizing of the “true” Hungarian cultural heritage as this was manifested in, for instance, Ödön Lechner’s “folklorist” architecture and the numerous expeditions to the “genuine” and “original” Hungarian peasant cultures in the Transylvanian Mountains.

František Kupka, *Vertical Plains Blue And Red*, 1913, oil on canvas, 80 x 72 cm. Private Collection. Courtesy of Wikiart. (opposite page)
Otto Gutfreund, *Violoncelliste* (Cellist), 1912-1913, reproduction published in the magazine “Umělecký Měsíčník”, Volume 3, Number 1, 1913 (above)

În același timp cu procesul de asimilare și modernizare a societății maghiare, evreii au participat activ la transformarea naționalistă în exotism a „adevăratului” patrimoniu cultural maghiar; acest lucru s-a manifestat, de exemplu, în arhitectura „folcloristă” a lui Ödön Lechner și în numeroasele expediții la „veritabilele” culturi țărănești maghiare „originale” din Munții Transilvaniei.
Dintre cei 110 arhitecți care lucrau și locuiau în Budapesta atunci, 70 erau evrei, dintre care aproape toți, după spusele lui Bedoire, au subliniat poziția lor excepțională prin cultivarea maghiară a „calităților deosebite” și, în consecință, prin căutarea unor prototipuri în Transilvania, fapt ce explică înțelegerea contemporanilor despre curentul Jugend din Ungaria ca fiind un curent evreiesc; în consecință, parlamentul maghiar a adoptat în 1902 un regulament care interzice alocarea banilor publici pentru edificii în „stil maghiar”. Cu toate acestea, acest regulament a fost luat în considerare în special în județele îndepărtate ale țării, unde arhitecții au propus autorităților în timpul lucrărilor de construire și schimbare a fațadelor o versiune neo-barocă. Exact ca și în cazul naționaliștilor polonezi privind comunitățile Zakopane și Goráles, „autenticii” țărani polonezi din Munții Tatra, scopul arhitecților evrei din Ungaria fost acela de a crea o expresie nouă și vitală a naționalismului maghiar, în spiritul Jugend, de multe ori cu referințe la concepția maghiarilor ca fiind originari din India, îndepărtatul pământ exotic al Orientului. Potrivit lui Bedoire, naționalismul și evreii au mers mână în mână și au fost, de asemenea, inseparabili – de exemplu, cea mai proeminentă operă arhitecturală din noul spirit, imensul hotel și baia Gellért, a fost planificată de trei arhitecți evrei: Artur Sebestyen, Ármin Hegedüs și Izidor Sterk. Același limbaj arhitectural se aplică părților superioare ale bulevardului Andrássy din Budapesta, precum și în cazul mai multor clădiri de birouri de afaceri și cartiere ale orașului Pesta, toate acestea având puternice caracteristici orientale, în combinație cu elemente stilistice cu referire directă la arhitectura țărănească din Transilvania.
De fapt, arhitecții evrei cultivă un anumit dialect arhitectural, care aplică elemente din folclorul maghiar fără a împiedica, mai mult sau mai puțin, sintaxa principiului sau structurii inițiale. Conform istoricului de arhitectură Rudolf Klein[9], ei au abandonat în mare parte „Jiddischkeit”, dar încă nu au devenit adepți ai stilului maghiar. „Stilul maghiar” reflectă această condiție intelectuală ca fațadă decorată cu elemente „maghiare”, cu toate acestea, nu comunică și cu structura interioară a clădirii. „Fațada maghiară” nu este detașată numai de corpul clădirii, ci folosește și elemente înstrăinate unele față de celelalte în contextul lor original. Potrivit lui Klein, plasarea decorurilor maghiare într-un nou context stilistic reflectă „principiul structural evreiesc”, definit prin asociere liberă, în mod intenționat nestructurat, parafrazarea temelor originale, combinații care seamănă cu un fel de joacă a limbajului.
Potrivit lui Bedoire, alegerea unui stil istoric sau a unui amestec de stiluri a început din aceeași nevoie culturală de a colecta lucruri „pentru a crea o sinteză” de timpuri istorice și un fond de stiluri. Potrivit lui, sinagoga afișează pentru prima dată în istoria arhitecturală din secolul al XIX-lea un evident și conștient eclectism, în timp ce stilurile gotic, renascentist, romantic, bizantin, egiptean și stilurile moderne sunt prezentate, de multe ori, concomitent, în cadrul aceleiași clădiri. Principiile specifice au fost elaborate pentru descrierea aparenței duble a evreilor, cu un exterior occidental și un interior oriental. Sinagoga a devenit o catedrală în stilul romantismului medieval, cu un interior de tip maur, iar casa proprietarului băncii evreiești a fost concepută ca un palat renascentist italian, iar palatul său de vară, ca o vilă în stil palladian.[10]

SINTEZĂ LOCALĂ ȘI UNIVERSALĂ

Faptul că Bedoire asociază, de asemenea, căutările „originilor” ungurești cu, spre exemplu, înclinarea familiei Rotschild pentru eclectismul extrem și, în același timp, cu descrierea conceptului de timp al Torei a lui Gershom Scholem, ca neliniaritate, pare să confirme impactul abordării „sintetizante”, un sintetism care pare să fi fost deosebit de evident în Europa Centrală și de Est, în mult mai multe domenii, nu doar în arhitectură. În pictură, Europa de Est a plecat în mod clar de la puritatea stilistică a „absolutismului”, îmbrățișată și încurajată în Occident, ajungând la diferite mișcări avangardiste încă de la începutul secolului XX, cu doar câteva excepții. Prin utilizarea posibilităților oferite de cubism, futurism și constructivism, precum și alte limbaje, făcând aluzie la temele și problemele interne, artiștii au reușit să creeze o sinteză considerabilă a limbajelor locale, universale, tradiționale și progresiste.[11]
În acest context, potrivit lui Mansbach, Kazimir Malevici pare a fi un exemplu de prim rang al prezenței simultane a diferitelor expresii artistice într-una și aceeași operă, din moment ce Malevici continuă doar convențiile regionale prin urmărirea atât a suprematismului, cât și a figurației; iar schimbările sale constante între abstract și figurație, adesea criticate în Occident ca „retragere”, ar trebui, prin urmare, să nu fie judecate prin prisma așteptărilor occidentale față de consistență. Asemenea legiunilor formate de contemporanii săi în Europa Centrală și de Est, Malevici nu a văzut vreo contradicție în luarea în serios a imaginii primitive sau a poporului nativ și abstracția geometrică, adresând fiecare problemă esențială pentru care stilul a servit mai puțin ca un indice cu înțeles universal, și mai mult ca o strategie pentru a semnala la nivel local și a comunica la nivel internațional[12]; destul de interesant este faptul că istoricul de artă polonez Andrzej Turowski a susținut faptul că Malevici, de fapt, a fost de origine evreiască[13], oricum trebuie să se aibă în vedere faptul că Malevici a crescut în colonii evreiești, mutându-se din loc în loc în timpul copilăriei și adolescenței.
În principiu, această neclaritate de stiluri pare să fie resimțită în toată regiunea menționată, în special când vine vorba despre modernismul

Arthur Segal, *Fuga în Egipt / The Flight into Egypt*, 1917, linogravură, 21 × 27,5 cm, semnată și datată în dreapta jos, cu cerneală, a. Segal, 1917, inscris la stânga jos, Orig. Handdruck. Colecția Artmark. Prin amabilitatea Art Safari 2016.
László Moholy-Nagy, *Kompozícia Z VIII*, 1924. (pagina alăturată)

Of the 110 architects working and living in Budapest around the turn of the century, 70 were Jews, of which almost all, according to Bedoire, emphasized their exceptional position by cultivating Hungarian ”special qualities” and by consequently searching for their prototypes in Transylvania, which also explains the fact that their contemporaries considered Hungarian Jugend as Jewish; consequently, the parliament passed a regulation in 1902, which prohibited spending public money on edifices in the “Hungarian Style”. However, this regulation was disregarded especially in the remote counties of the country, where the architects submitted a neo-Baroque version to the authorities for approval, while changing the facades during construction. Exactly like in the case of the Polish nationalists in regard to Zakopane and the Goráles, the “authentic” Polish peasants of the Tatra Mountains, the aim was to create a new and vital expression of Hungarian nationalism in the spirit of Jugend, often with references to the conception of the Hungarians as originating from India, the distant exotic land of the Orient. According to Bedoire, the national and the Jewish went hand in hand and were also inseparable in, for instance, the most prominent of architectural works in the new spirit, the huge hotel and bath of Gellért, planned by three Jewish architects, Artúr Sebestyén, Ármin Hegedüs, and Izidor Sterk. The same idiom also characterized several houses and private palaces in the districts surrounding the city park and the upper parts of the Andrássy Avenue in Budapest, as well as several business and office buildings in the city districts of Pest, all of them having strong Oriental features in combination with stylistic elements directly referring to Transylvanian peasant architecture.
In fact, the Jewish architects cultivated a particular language of architecture, which applied elements of Hungarian folklore more or less freehandedly, without its original structural principle and syntax. According to the architectural historian Rudolf Klein[9], they had largely abandoned their “Jiddischkeit”, but had not yet become properly Hungarian. The “Hungarian Style” reflects this intellectual condition as the façade is highly decorated with “Hungarian” elements, however, not communicating with the inner structure of the building. The “Hungarian façade” is not only detached from the body of the building, but uses elements alienated from each other and from their original context. According to Klein, placing Hungarian decorations in a new context the style reflects the “Jewish structural principle” defined by free association, intentionally unstructured constitution, paraphrasing of original themes, combinations resembling a kind of language-play.
According to Bedoire, the choice of a historical style or the mixture of styles started in the same cultural need as was manifested in collecting things, “to create a synthesis” of historical times and their stock of styles. According to him, the synagogue displays for the first time in the 19th century architectural history an obvious and conscious eclecticism, where, for instance, the Gothic style and Renaissance, Romance and Byzantine, Egyptian and Modern styles are presented in the very same building. Specific principles were elaborated for the description of the Jews´ double belonging, with a Western exterior and an Oriental interior. The synagogue became a Romance medieval cathedral with a Moresque interior, at the same time the home of the Jewish bank owner was designed as an Italian Renaissance palace and his summer palace as a Palladian villa.[10]

SYNTHESIS OF LOCAL AND UNIVERSAL

The fact that Bedoire also links the search for Hungarian “originals” to, for instance, the predilection of the Rotschild family for extreme eclecticism and at the same time to Gershom Scholem’s description of the concept of time in the Torah as non-linear seems also to confirm the impact of the “synthetist” approach, a synthetism which seems to have been particularly conspicuous in Central and Eastern Europe in far more spheres than only architecture. In painting, Eastern Europe clearly departed from the “absolutist” stylistic purity which was embraced and urged in the West also when it came to the various Avant-Garde movements at the beginning of the 20th century, with only a few exceptions. By making use of the possibilities offered by Cubism, Futurism, and Constructivism, as well as other idioms alluding to domestic themes and issues, the artists were able to create a considerable synthesis of local and universal, traditional and progressive idioms.[11] In this context, according to Mansbach, Kazimir Malevich seems to be a first-rate example of the simultaneous presence of different artistic idioms within one and the same oeuvre, since Malevich was only following regional conventions by pursuing both Suprematism and figuration; and his constant shifts between abstraction and

Arthur Segal, *The Flight into Egypt*, 1917, linocut, 21×27.5 cm, signed and dated bottom right, in ink, a. Segal, 1917, inscribed bottom left, Orig. Handdruck. Artmark Collection. Courtesy of Art Safari 2016. (opposite page)
László Moholy-Nagy, *Kompozícia Z VIII*, 1924. (above)

Katarzyna Kobro, *Spatial Composition 4* (Compoziție spațială 4), 1928.

Katarzyna Kobro, *Spatial Composition 4*, 1928. (opposite page)

și avangardismul ceh. Cubismul ceh sau, mai degrabă, cubism-expresionismul, cu artiști precum Bohumil Kubišta și Otto Gutfreund, a fost, de asemenea, descris ca un amestec de baroc boem, baroc spaniol à la El Greco, Art Nouveau-ul lui Alfons Mucha, cubismul francez, expresionismul lui Edvard Munch, expresionismul german, futurismul italian, simbolismul francez și folclorul naiv indigen. În Rusia, exista teoria dezvoltată de scriitorul și artistul Ilia Zdanevici, potrivit căreia trebuia creată o nouă mișcare de artă în temenii de „vsechestvo", „despre tot", exemplificat prin multiplicitatea intenționată a Nataliei Gonciarova, ca modalitate de a contracara hegemonia limbajelor moderniste din Europa de Vest.[14]
Mai mult decât atât, o caracteristică locală pare evidentă în ceea ce privește faptul că dadaiștii români din Zürich trebuie să se fi inspirat din folclorul românesc, de exemplu, din festivalurile populare din satele izolate de munte, cu țărani purtând costume și măști grotești, ceea ce amintesc de aparițiile lui Marcel Iancu și de măștile de pe scena de la Cabaret Voltaire – este prea mult pentru a fi doar o coincidență. Remarcabil este și faptul că acest tip de exotism practicat și de artiștii și arhitecții polonezi în Zakopane sau de artiști și artizani unguri în Nagybánya sau Gödöllö a fost la fel de puternic printre intelighenția evreiască, cu toate că nu s-a concentrat asupra „originalului" civilizației occidentale, asupra țărănimii „nealterate", ci pe hasidism și pe „autenticitatea spirituală" împotriva „îmbibării" practicilor seculare desfășurate de bancheri și oameni de afaceri evrei. Aici vom găsi, evident, o echivalență ideologică rar observată; angajamentul lui Martin Buber în mistica hasidică și interesul lui Franz Kafka pentru tradiția teatrului Yiddish. Nu este nicio coincidență în acest context, așa cum a fost faptul că tocmai hasidismul pune atât de clar accentul pe caracteristicile „sincretice" ale religiozității evreiești, deoarece evidențiază în mod constant interacțiunea continuă între divin și pământesc, sus și jos, între sacru și secular, într-o ordine non-ierarhică și, mai presus de toate, fără niciun respect pentru logica aristotelică sau pentru pretențiile modernității privind coerența sau conceptul general occidental de identitate ancorată în umanismul Renașterii; eclectismul în sensul negativ al cuvântului occidental a fost un concept total necunoscut pentru aceștia.
În același timp, acesta a fost completat – în cultura evreiască, în general – de noțiunea cabalistică a unei revoluții spontane, mesianice, în forma unei neașteptate evadări în lume, nu ca o utopie „rațională" a unor succesiuni constante, o progresie revoluționară „logică", dar în capacitatea sa de a fi considerat un anarhism teocratic ce țintește către emanciparea rasei umane înseși. În forma sa rescrisă, acest concept pare că s-a întors, alături de alte mișcări contemporane, prin activiștii maghiari participând la revoluția comunistă din 1919, alături de Béla Uitz, Róbert Berény și László Moholy-Nagy, toți aflați în nucleul modernismului european, toți foarte eclectici și, mai mult, născuți și asimilați în familii maghiare.

DADA, SONIA DELAUNAY ȘI TEORIA EGALITĂȚII A LUI ARTHUR SEGAL – GLEICHWERTIGKEIT

În privința abordării sintetizante a fundalului hasidic, teoria lui Arthur

figuration, often criticized in the West as a "retreat", should therefore not be judged by Western expectations of consistency. Like legions of his contemporaries in Central and Eastern Europe, Malevich saw no contradiction in taking seriously primitive or native folk imagery and geometrical abstraction as each addressed essential issues for which style served less as an index of universal meaning than it functioned as a strategy to signify locally and communicate internationally[12]; interestingly enough the Polish Art historian Andrzej Turowski has claimed that Malevich in fact was of Jewish descent[13], anyhow one must bear in mind the fact that Malevich grew up in the Pale of Settlement, moving from one shtetl to another during his childhood and adolescence.
In principle, this blurring of styles seems to be the case in the whole region referred to, especially when it comes to the Czech Modernists and Avant-Gardists. Czech Cubism or rather Cubo-Expressionism with artists such as Bohumil Kubišta and Otto Gutfreund has also been described as an amalgamation of Bohemian Baroque, El Greco´s Spanish Baroque, Alfons Mucha's Art Nouveau, French Cubism, Edvard Munch's Expressionism, the German Die Brücke, Italian Futurism, French Symbolism, and domestic folkloric naivism. In Russia there was also the theory developed by the writer and artist Ilya Zdanevich, according to whom there must be created a totally new art movement in terms of "vsechestvo", "everythingism", exemplified by Natalia Gontcharova's deliberate multiplicity as a way of countering the hegemony of Western European Modernist idioms.[14]
Moreover, a local feature seems also apparent in regard to the fact that the Romanian Dadaists in Zurich must have been inspired by Romanian folklore as well, for instance the popular festivals in the remote mountain villages characterized by the peasants wearing grotesque costumes and masks reminiscent of Marcel Janco's apparels and masks at the stage of Cabaret Voltaire, too much to be only a coincidence. Remarkable is also the fact that the kind of exotism executed by, for instance, the Polish artists and architects in Zakopane or the Hungarian artists and artisans in Nagybánya or Gödöllö was equally strong among the Jewish intelligentsia, although it did not focus on the "original" and by Western civilization "unspoiled" peasantry, but instead on Hasidism and its "spiritual authenticity" against "soaked" secular practices carried out by assimilated Jewish bankers and businessmen, for instance. Here we obviously find a seldom observed ideological equivalence; Martin Buber's engagement in Hasidic mysticism was, together with, for instance, Franz Kafka's interest in the Yiddish theatre tradition no coincidence in this context, as was hardly the fact that precisely Hasidism so distinctly puts the stress on the "syncretic" features of Jewish religiosity as it constantly emphasizes the continuous interaction between the divine and the earthly, the high and the low, between the sacred and the secular in a non-hierarchical order, and, above all, without any respect for either Aristotelian logic or the claims of modernity on consistency or the general Western concept of identity anchored in Renaissance humanism; eclecticism in the Western negative sense of the word was a totally unknown concept.
At the same time, this was – within Jewish culture in general – completed by the Kabbalistic notion of a sudden, messianic revolution in the form of an unexpected break into the world, not in terms of a "rational" utopia of constant, progressive successions, a "logical" revolutionary progression, but rather in its capacity of being considered as a theocratic anarchism aiming for the emancipation of mankind itself. In its re-written form this conception seems to have returned in, among other current movements, the Hungarian activists participating in the Hungarian Communist revolution of 1919, among them Béla Uitz, Róbert Berény, and László Moholy-Nagy, all of them at the core of European Modernism, all of them highly eclectic, and, moreover, born into assimilated Jewish families.

DADA, SONIA DELAUNAY AND ARTHUR SEGAL'S GLEICHWERTIGKEIT

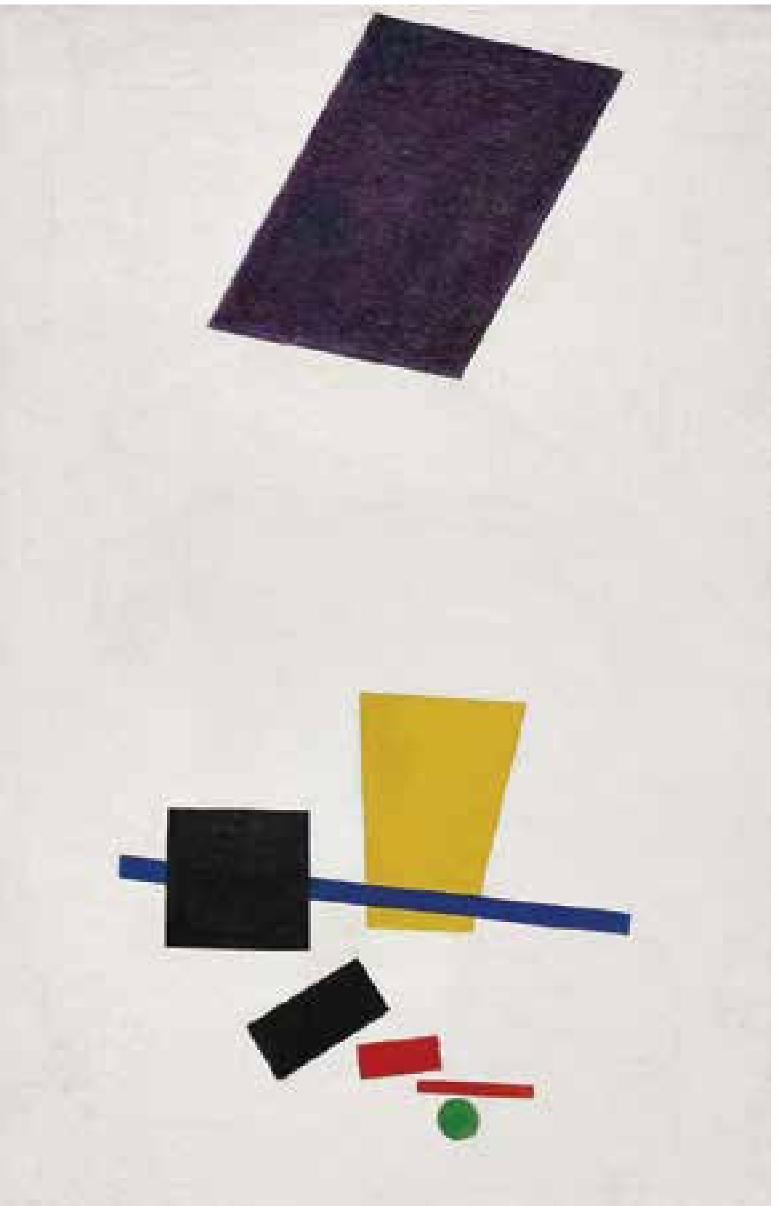
In regard to the synthetist approach and at the same time to his Hasidic background, Arthur Segal's theory of Gleichwertigkeit ("Equality") is highly interesting, as it was a theory he developed while being engaged in Dadaism and according to which every single element of the painting is equally important as every other element and by which he thus deconstructed the traditional composition into a kind of an all-over non-hierarchical visual image going even beyond the frames; at the same time he, in accordance with Jewish tradition, expanded his theory to cover the importance of radical political equality in society as well based on the "democracy" of Hasidism[15]; furthermore, he was also greatly influenced by another assimilated Jewish Avant-Gardist who grew up in a similar environment in the Russian Pale of Settlement as himself, namely the "French Ukrainian" painter and designer Sonia Delaunay. In this "Orphic" context, Sonia Delaunay's Simultanism, her spatial, allover compositions, becomes particularly interesting, especially in relation to her refusal to acknowledge the classical line of demarcation between the fine arts and the crafts, and at the same time in relation to the fact that Sonia Terk/Sarah Stern grew up in an assimilated Jewish environment in imperial Saint Petersburg, in which one had to constantly adjust oneself to the multiplicity of contradictory and diametrically opposed idiomatic discourses and circumstances. At the same time we cannot leave out of account that Sarah Stern, in fact, was born in Hradyzk, a "typical" Eastern Jewish shtetl in the Ukranian part of the Pale of Settlement, a shtetl permeated by Hasidism, before she was adopted into the urbanized intellectual elite of Saint Petersburg.
According to the American art historian Arthur A. Cohen, Sonia Delaunay aimed for a specifically allover visual rhythm active on the entire canvas, a visual universe stretching itself beyond the edges of the painting; every single image is considered a segment cut out of the unlimited rhythm of the universe and therefore also intimately taking part in the cosmic harmony. Simultanism itself evoked the impression that two, obviously dissonant and opposite things may appear together complete and enrich each other through their differences and oppositions, thus expressing their capability of creating a harmonic totality out of elements usually considered discordant.[16]
To a considerable extent this idea associates also with the art and the theory of Gleichwertigkeit, which the Berlin-based Romanian Jewish artist Arthur Segal articulated around 1916-1917, departing from, among other things, Hasidic pantheism; Aron Sigalu, as mentioned, was born in the city of Iași, in the principality of Moldavia, but he grew up in the shtetl of Botoșani, bordering today's Ukraine, where his closest relatives as well as his private tutor belonged to an intimate circle of Talmudists, cabbalists, and not least zadikim and "ordinary" Hasidim. Consequently, the Hasidic connection was hardly a coincidence, particularly as we know that Segal, moreover, had been inspired by the Orphism of the Delaunay couple and that Sonia Delaunay knew very well the Hasidic revivalist movement and its world of ideas. According to the Romanian art historian Amelia Pavel, Segal's "Orphic", pseudo-Cubists paintings, characterized by the fact that the painted image continues beyond the frame, thus uniting them with the surrounding world without being isolated as independent objects, are obviously related to Hasidism and its "democratic" world view, in terms of which all the beings and objects in the world are equal parts of the cosmic totality, and in terms of which the weak is always stronger than the

Segal Gleichwertigkeit („egalitate") este foarte interesantă, având în vedere că a fost o teorie dezvoltată în timp ce era implicat în dadaism. Conform acesteia, fiecare element al picturii este la fel de important ca orice alt element, astfel deconstruind compoziția tradițională, transformând-o într-o imagine vizuală non-ierarhică ce se întinde în afara ramei, reușind, în același timp, conform tradiției evreiești, să dezvolte teoria sa pentru a trata importanța egalității politice în societate, bazată pe „democrația" hasidismului[15]; mai mult, la rândul lui, este influențat intens de un alt evreu asimilat avangardei, care a crescut într-un mediu similar în coloniile evreiești din teritoriile rusești, pictorița și designera franco-ucraineană Sonia Delaunay.
În acest context „Orfic", simultaneismul Soniei Delaunay, compozițiile sale spațioase devin cu adevărat interesante, în special în relație cu refuzul său de a recunoaște linia clasică de demarcație dintre artele frumoase și meșteșuguri și, în același timp, în relație cu faptul că Sonia Terk / Sarah Stern a crescut într-un mediu evreiesc din Sankt Petersburg, în care era necesar să te adaptezi constant la multitudinea de contradicții și circumstanțe diametral opuse. În același timp, trebuie luat în considerare faptul că Sarah Stern a fost născută în Hradyzk, un orășel evreiesc tipic din zona ucraineană a coloniilor evreiești, un orășel impregnat cu hasidism, înainte să fie adoptată de elita urbană intelectuală a orașului Sankt Petersburg.
Conform istoricului de artă american Arthur A. Cohen, Sonia Delaunay a țintit către un anumit ritm vizual extins și activ pe toată pânza, un univers vizual ce se întinde peste marginile picturii; fiecare imagine este considerată un segment tăiat din ritmul nelimitat al universului și astfel face parte într-un mod intim din armonia cosmică. Simultaneismul însuși a evocat impresia că două lucruri clar disonante și opuse pot să apară împreună, să se completeze și să se îmbogățească unul pe cealălalt, prin diferențe și opoziții, astfel exprimând abilitatea de a crea o armonie formată din elemente care, în general, sunt considerate incompatibile.[16]
Într-o măsură considerabilă, această idee se asociază cu arta și teoria Gleichwertigkeit, pe care artistul român evreu, stabilit la Berlin, Arthur Segal a formulat-o în 1916-1917, plecând de la, printre alte lucruri, panteismul hasidic; cu siguranță Aron Sigalu, astfel menționat, a fost născut în orașul Iași, în zona Moldovei, dar a crescut în orașul Botoșani, la granița Ucrainei de azi, unde cele mai apropiate rude, la fel ca și tutorele său, făceau parte dintr-un cerc de talmudiști, cabaliști și hasidici. În consecință, conexiunea hasidică nu a fost o coincidență în cazul lui Segal, mai mult, a fost inspirat de Orfismul cuplului Delaunay și de cunoștințele Soniei Delaunay despre mișcarea de renaștere hasidică la nivel mondial. Conform istoricului de artă român Amelia Pavel, picturile pseudo-cubiste ale lui Segal, caracterizate prin continuarea imaginii pictate peste ramă, astfel unificându-le cu mediul din jurul lor, fără a le face obiecte izolate și independente, sunt relaționate cu viziunea democratică hasidică despre lume, în care toate ființele și obiectele sunt părți egale dintr-un tot cosmic și în care cel mai slab este întotdeauna mai puternic decât cel mai puternic. Inspirat de *Die Aktion*, revista de extremă stângă a lui Franz Pfemfert, Segal nu a negat angajamentele sale politice și și-a extins teoria nu numai în ceea ce privește importanța compoziției vizuale „egale" din picturile sale, dar și în privința egalității oamenilor în societate, precum și a poziționării comune a lucrurilor unice în univers. Chestiunile puterii și ale oamenilor aflați la putere, ale celor fără putere și slabi au constituit fundamentele „tratatului său etic".[17]
În plus, după afirmațiile unui alt istoric român, Pavel Liška, neîncrederea sa în valorile și bazele morale ale burgheziei contemporane a dus la o înclinare a lui Segal către reflecția asupra unor chestiuni religioase explicite, din moment ce el a împărtășit ideea că fiecare este egal cu Dumnezeu, cu toate ființele și obiectele din lume. Segal nu a recunoscut nici puterea Bisericii, nici a statului, nici a vreunei alte instituții, nici lipsa de putere a unei persoane. În același timp, principiul egalității în artă este identic cu însuși Dumnezeu: Segal a crezut că acestea sunt singurele trei căi către scopul final, respectiv către Dumnezeu, calea spre absolut și calea către egalitate – religie în artă. Scopul era răscumpărarea divină, unitatea omului cu Dumnezeu.[18]
După Segal însuși, acesta a fost cazul și pentru lucrările sale semi-abstracte. Imaginea compusă din dreptunghiuri și pătrate era decentralizată în mod egal, astfel încât ochiul să trebuiască să trateze fiecare element în mod egal. Așa cum am menționat, chiar și rama a dobândit alt înțeles decât cel din arta tradițională, pentru că nu mai este utilizată pentru a marca marginile picturii; în mod contrar, aranjamentul vizual mergea în afara ramei, pentru a face ca imaginea pictată să devină parte a totului, pe când compoziția era ea însăși parte a mediului din jurul său; imaginea nu era concepută ca o fereastră a realității. Conform artistului, tratamentul luminii era de asemenea îndreptat spre răspândirea egală a luminii prin toată imaginea pictată, de la alb la negru: această lumină este lumina ferventă a tuturor lucrurilor reale, privirea înlăuntru, viziunea religioasă, viziunea lui Dumnezeu, iar lui Dumnezeu totul îi este egal, mare sau mic, mic sau mare[19]. În plus, unul dintre cele mai importante aspecte ale hasidismului și ale identității culturale și religioase a evreilor din Europa de Est este viziunea despre înțelepciunea lui Dumnezeu asupra viitorului, ca nefiind opusă liberului arbitru uman, din moment ce opusul liberului-arbitru ar fi un regat al forței brute a lui Dumnezeu: liberul-arbitru este capabil să aleagă între două alternative, fără a fi nevoit să aleagă doar una dintre cele două alternative.[20]
Și totuși nu trebuie să trecem cu vederea faptul că alte curente culturale au impulsionat în mod fundamental apariția artei „transcendentale" specifice Soniei Delaunay, impulsuri transmise de către Robert Delaunay, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars și alți numeroși poeți, artiști și intelectuali din jurul ilustrului cuplu din îndelung comentatul lor salon din strada Grands-Augustins din Paris, chiar dacă majoritatea dintre ei proveneau din Rusia, Europa Centrală și de Est. Unul dintre cei mai cunoscuți participanți a fost nimeni altul decât Tristan Tzara, care, așa cum am menționat, s-a născut într-o familie de evrei din Moldova, pentru care Sonia Delaunay a făcut costumele celei de-a doua puneri în scenă a piesei *Le Coeur à gaz* de la Teatrul Michel, în 1923. O interesantă circumstanță referitoare la Apollinaire și Cendrars a fost că și Tristan Tzara era cunoscut printr-un nume de împrumut, în același timp pseudonimul Samuel Rosenstock îi ascundea eficient originea evreiască într-un efort de a se integra în cultura majoritară, în același fel în care Arthur Segal o făcuse când a fost forțat să emigreze la Berlin la începutul secolului, iar apoi să li se alăture lui Tristan Tzara și celorlalți dadaiști în 1916 la Cabaret Voltaire; mai mult, este interesant și faptul că o mare parte dintre dadaiști erau caracterizați de un simț evreiesc al umorului, iar compilarea aproape absurdă a unor elemente separate și în mod paradoxal opuse poate fi conectată fără mare efort la acest proces de asimilare evreiască, panteism cabalistic și hasidism, în general.

LAMPA LUI ALADIN

Astfel, Dada se încadrează în același tipar ca o mare parte a modernismului est-european, caracterizat prin abordarea sincretică

Kazimir Malevici, *Zhivopisnyi realizm futbolista krasochnye massy v 4-m izmerenii* [Painterly Realism of a Football Player – Color Masses in the 4th Dimension – Realism pictural al unui jucător de fotbal – mase de culoare în a patra dimensiune], vara / toamna 1915, ulei pe pânză, 71 x 44,5 cm (original) / 70,2 x 44,1 cm (prezent). Galeria de Artă Modernă și Contemporană Gallery 393A, Institutul de Artă din Chicago. (pagina alăturată)



strong. Inspired by Franz Pfemfert's strongly leftist magazine *Die Aktion*, Segal did not deny his political engagement either and expanded his theory not only in regard to the importance of an "equal" visual composition when it came to his own paintings, but also in regard to everybody's equality in society as well as the mutual position of the individual things in the universe. The question of power and those in power, those powerless and weak as well as their mutual relations constituted the fundamental theme in his "ethical tract".[17]
Additionally, according to the likewise Romanian art historian Pavel Liška, his distrust in contemporary bourgeois values and moral conceptions resulted in that Segal began reflecting seriously upon explicitly religious questions, since he shared the idea that everybody is equal in God's eyes, all the beings and all things in world. Segal recognized the power of neither the church, the state, nor any other institution, nor the ostensible powerlessness of the individual. At the same time, the principle of equality in art was identical with God Himself: Segal felt that there were only three routes to the goal, that is, the road to God, the road to the absolute, and the road leading to equality – religion in art. The goal was divine redemption, the unity of man and God.[18]
According to Segal himself, this was the case when it came to his own semi-abstract art as well. The image made of rectangles and squares was evenly decentralized and the eye had to treat every element equally. As mentioned, even the frame got another meaning than in traditional art, because it was not intended to mark off the picture; instead, the visual arrangement went beyond the frame to make the image part of a totality, whereas the composition itself was part of its own environment; the image was not conceived as a window to reality. According to the artist, the treatment of light too aimed to spread the light evenly throughout the image from black to white: this light is the fervent light of all things in reality, the inner gaze, the religious sight, the vision of God, and to God; everything is equal, big and small, small and big.[19] In addition, one of the most important aspects of Hasidism and Eastern European Jewish cultural and religious identity altogether is the conception of that God's knowledge of the future is not in opposition to free will of man, since the opposite of free will would be God's reign of brutal force: the free will is the capacity to choose between two alternatives without being forced to choose only one of the alternatives.[20]
However, we must not overlook the fact that other current cultural impulses became fundamentally important for the emergence of Sonia Delaunay's specifically "transcendental" art, impulses in many cases transmitted by Robert Delaunay, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, and the numerous poets, artists, and other intellectuals flocking around the illustrious couple at their talked-about salon on rue des Grands-Augustins in Paris, even though most of them came from Russia, Eastern and Central Europe. One of the most well-known participants was none other than Tristan Tzara, who, as already mentioned, was born into and grew up in Eastern Jewry in Moldavia, and for whom Sonia Delaunay designed the costumes of the second staging of his play Le Coeur à gaz at Théâtre Michel in 1923. An interesting circumstance related to both Apollinaire and Cendrars was also the fact that Tristan Tzara too was known by a assumed name, at the same time the pseudonym of Samuel Rosenstock effectively concealed his Jewish origin as an essential part of his efforts to integrate himself into the majority culture in the same way Arthur Segal had done when he was forced to emigrate to Berlin at the beginning of the century, only to join Tristan Tzara and the other Dadaists at the Cabaret Voltaire in 1916; moreover, interesting enough is also the fact that a great deal of Dadaism, characterized by both a Jewish sense of humor and an almost absurd compilation of disparate and paradoxically opposite elements, may be connected without much ado to precisely the Jewish process of assimilation, Kabalistic pantheism, and Hasidism in general.

ALADDIN'S LAMP

Thus Dada falls into the same pattern as large parts of Eastern European Modernism, characterized by its syncretic approach derived from its closeness to Eastern Jewry. As indicated above time after time, if the simultaneous presence of divergent idiomatic expressions might be characterized as a kind of common denominator of the Jewish Central and Eastern European artists as well as the majority of their non-Jewish colleagues in the same region during the decades round about the turn of the last century, it seems not at all insignificant that already the contemporary Russian scholar of art Abram Efros pointed self-consciously and proudly at precisely the eclectic approach as the model for Jewish contemporary art, when he emphasized in his famous

Kazimir Malevich, *Zhivopisnyi realizm futbolista krasochnye massy v 4-m izmerenii* [Painterly Realism of a Football Player – Color Masses in the 4th Dimension], summer / fall 1915, oil on canvas, 71 x 44.5 cm (original) / 70.2 x 44.1 cm (present). Modern and Contemporary Art, Gallery 393A, Art Institute Chicago. (above)

derivată din apropierea de iudaismul estic. După cum s-a arătat mai sus de nenumărate ori, dacă prezența simultană a expresiilor idiomatice divergente ar putea fi caracterizată ca un fel de numitor comun al artiștilor evrei din Europa Centrală și de Est, precum și al majorității colegilor lor non-evrei din aceeași regiune, nu pare deloc nesemnificativă afirmația savantului rus, contemporan lor, Avram Efros, care a subliniat în mod conștient și cu mândrie tocmai abordarea eclectică drept model pentru arta evreiască, în faimosul său eseu din 1918, Lampa lui Aladin: „Noi" – evreii – întotdeauna am defilat în pene împrumutate. „Este elementar. Noi nu sugerăm că am creat vreun fel de revelație și nu ne propunem să jucăm un rol apostolic sau, Doamne-ferește, un rol mesianic. Ah, ne cunoaștem bine locul în zilele noastre! Noi știm, știm foarte bine și ne încurajăm să vorbim: suntem urmașii modei în istoria lumii. Evreii sunt întotdeauna îmbrăcați în cel mai recent stil. Cu toate acestea, cum ar putea fi altfel, atunci când aceștia sunt întotdeauna în vizită? Un fel de weekend cât un mileniu prin locuri din lume, cu o mie de schimbări de ținută, după cerințele societății înalte. În limbaj științific, acest atribut al nostru este denumit «proces mimetic la nivel național». Într-adevăr, pentru cei divini, rătăcirile apostolice pentru care cu mult timp în urmă am plătit de sute de ori mai mult: a trecut extrem de mult timp de când am fost lideri, dar acum cu siguranță noi suntem cei conduși, predicați, îmbrăcați după gustul altora, și, uneori, când se simt binevoitori, se aud voci care ne laudă cu o consecvență cinică: «Nu mi s-a părut că ești evreu. Câtuși de puțin...», «Mulțumesc», i-am răspuns, șterge pe furiș nuanța de rușine de pe fața noastră și înghite în tăcere lacrimile noastre."[21]

Într-adevăr, Efros, precum și colegii săi Maxim Syrkin și Jacob Tugendhold au subliniat întocmai trăsătura eclectică ce caracterizează artiștii evrei, Syrkin, în asociere cu diaspora, în special în ceea ce privește arta ebraică antică, Tugendhold, ca urmare a faptului că evreii din diaspora au fost mereu forțați să-și dezvolte capacitatea de a transforma concepte străine asupra frumuseții în funcție de binecunoscuta, însă nu fără condiții, interzicere a imaginilor, cu o istorie nomadă, arta evreiască a dobândit elemente stilistice unul după altul, independent inițiate în cultura feniciană, asiriană, elenică sau arabă, acesta fiind motivul pentru „slăbiciunea națională", precum și pentru „rafinamentul rasei". Efros, la rândul său, a spus despre cât de surprinși erau oamenii de știință ruși când făceau cunoștință cu documentațiile expedițiilor etnografice ale lui An-sky în coloniile evreiești. Ce eclectism, însă atât de evreiesc, au exclamat ei. Adevărat, a subliniat Efros, eclectic, dar încă evreiesc. Suntem în dezacord? Chiar și un fel de super-eclectism: Rusia, Galicia, România, Polonia, Germania aici, Italia acolo și așa mai departe, Orientul musulman și Orientul antic – „micul dejun al unui câine, cu fiecare mirodenie și condiment". Despre asta este vorba – că întregul este mai mare decât simpla sumă a părților. Asta este ceea ce transformă cantitatea în calitate. Și așa mai departe: „Acesta este ceea ce conține înțelesul secret și ultim al esteticii noastre populare. Secretul geniului artistic național, nu este prea mult de spus, constă în proporția amestecului, în metoda de combinare, în gradul de remodelare a elementelor identice pe care le împărtășesc."[22]

În același timp, Efros a explicat și a legat acest lucru de modernismul evreiesc, în special, de artistul rus-evreu Natan Altman, care, potrivit lui Efros, a rezolvat sarcina de a-și amesteca elementele naționale și artistice într-un ansamblu integrat în mod conștient și cu o mare empatie. Astfel, de exemplu, Martin Buber i-a îndemnat pe evreii deja formați, cât și pe cei în curs de formare să nu încerce doar să își găsească drumul înapoi către originile culturale și religioase, dar să și recunoască cultura lor ca fiind o cultură de fuziune la un nivel mult mai mare decât în cazul altor popoare, un amestec pe care evreii trebuie să îl adopte în postura de stăpâni, și nu de sclavi. În mod similar, filosoful german-evreu Franz Rosenzweig a declarat că credința originală a poporului evreu era de a reîncarna – și controla – un întreg ansamblu de culturi diferite, din moment ce evreii, ca atare, se caracterizează prin multiplicitate meta-culturală încă din vremurile mitice din timpul lui Abraham.[23]

DADA – O LOVITURĂ „EVREIASCĂ" ÎN ORDINEA IERARHICĂ

În conformitate cu teoreticianul literar american Susan A. Handelman, în studiul său *Ucigașii lui Moise* din 1982[24], gândirea rabinică poate fi considerată metonimică într-un mod fundamental, în contrast cu gândirea greacă și patristică, care sunt, în esență, de esență metaforică. Gândirea în sine se bazează pe asocierile prin proximitate și împletirile textuale; vecinătatea în locul substituțiilor caracterizează interpretările rabinice ale lumii din punctul de vedere al creației accidentale, din care rezultă că totul este ontologic egal și neierarhic. Generalul nu este niciodată superior individualului, nu este și cazul lui Aristotel, potrivit căruia adevărata cunoaștere este a universalilor, nu a cazurilor singulare, într-un fel ce amintește de modul în care stilurile artistice, cât se poate de pure, își transmit autoritatea peste amestecul stilistic în cadrul modernismului occidental.

Mai mult decât atât, în timp ce prezentul grecesc este definit de locul în care are loc acțiunea, prezentul iudaic, cu toate acestea, este fluid, continuând simultan atât în trecut, cât și în viitor. Prin urmare, se poate vedea modul în care sensuri multiple pot fi derivate și sunt inerente în fiecare eveniment, pentru că fiecare eveniment este plin de reverberații, referințe și modele de identitate care pot fi extinse la infinit. Doctrina creației *ex nihilo* a fost, de asemenea, în acord cu Handelman, o lovitură adusă ordinii ierarhice a ființei, iar asta înseamnă că toate lucrurile, din primul minut până la inexistență, apar și trebuie să fie în permanență create. Prin urmare, relația dintre general și individual, abstract și concret ș.a.m.d. este în mod necesar diferită de cea din filosofia greacă;

Ferdynand Ruszczyk, *Nec mergitur (Legenda żeglarska)*, 1904-1905, ulei pe pânză, 204 x 221 cm.
Litewskie Muzeum Sztuki w Wilnie. (deasupra)
Bohumil Kubišta, *Hypnotizér* (Hipnotoizator), 1912, ulei pe pânză, 60,5 x 58 cm.
Galerii výtvarných umění v Ostravě. (pagina alăturată)

essay Aladdin's Lamp of 1918 the fact that "we" – the Jews – had always strutted in borrowed plumes: "It's elementary. We are not suggesting that we have made some sort of revelation and we are not proposing to play an apostolic or, God forbid, a Messianic role. Oh, we know our place nowadays! We know, we know full well, and we nerve ourselves to speak out: we are the fashion-followers of world history. Jewry is always dressed in the latest style. Still, how could it be otherwise when it is always out visiting? A kind of millennium-long week-end in the world of watering-places, with the thousand changes of attire that high society demands. In scientific language this attribute of ours is termed «national mimicry». Verily, for those divine, apostolic wanderings so long ago we have paid a hundred times over: it is endlessly long since we were the leaders; but now we are certainly the led, preached at, dressed-up according to another's taste and at times, when feeling benevolent, voices praise us with cynical consistency: «I'd never taken you for a Jew. Not a bit like, not a bit...», «Thank you», we reply, a surreptitiously wipe the tint of shame from our face and silently swallow our tears."[21]

Indeed, Efros as well and his colleagues Maxim Syrkin and Jacob Tugendhold emphasized precisely the eclectic feature characterizing the Jewish artists, Syrkin in association with the Diaspora, particularly in regard to ancient Hebrew art, Tugendhold as a result of the fact that the Jews in the Diaspora had always been forced to develop the capability of transforming foreign concepts of beauty in relation to the well-known but not unconditional prohibition against images: with its nomadic history Jewish art acquired one stylistic element after another independent of whether they originated in the Phoenician, Assyrian, Hellenic, or Arabic cultures, this being the reason for its "national weakness" as well as its "racial refinement". Efros in turn told of how surprised the Russians scholars were when making acquaintance with the documentations of An-sky's ethnographical expeditions into the Pale of Settlement. What an eclecticism, yet so Jewish, they exclaimed. Indeed, Efros pointed out, eclectic, but still – Jewish. Are we to disagree? Even a kind of super-eclecticism: Russia, Galicia, Romania, Poland, here Germany, there Italy, and, still further, the Muslim East and the ancient East – "a dog's breakfast, with every spice and seasoning." That's exactly the point – that the whole is greater than the mere sum of the parts. That is what converts quantity into quality. And further: "It is that which contains the secret and ultimate meaning of our folk aesthetic. The secret of national artistic genius, it is not too much to say, lies in the proportion of the blending, the methods of combining, the degree of re-shaping of the identical elements they all hold in common."[22]

At the same time Efros explained and linked this precisely to Jewish Modernism and particularly to the Russian-Jewish artist Natan Altman, who, according to him, solved his task of mixing his national and artistic elements into an integrated whole consciously and with a great empathy. Thus, for instance, Martin Buber too exhorted the assimilated and assimilating Jews to not only try to find their way back to their cultural and religious origin, but also to recognize that their culture is a culture of fusion to a much greater extent than in the case of all other peoples, a mixture that the Jews must adopt as its masters, not as enslaved by it. In a similar way, the German-Jewish philosopher Franz Rosenzweig declared that the original faith of the Jewish people was to incarnate – and control – an entire ensemble of different cultures, since Jewry as such is characterized by its meta-cultural multiplicity ever since Abrahamitic times.[23]

DADA – A "JEWISH" BLOW TO THE HIERARCHICAL ORDER

According to the American literary theorist Susan A. Handelman in her study The Slayers of Moses of 1982[24], Rabbinic thought may be considered fundamentally metonymic, in contrast to Greek and Patristic thought, which is essentially metaphoric. The thought itself is based on contiguous associations and textual interweaves; contiguity instead of substitutions characterizes the rabbinic interpretations of the world from the point of view that creation itself is contingent, from which it follows that everything is then ontologically equal and non-hierarchical. The general is never superior to the particular, which is not the case in Aristotle, according to whom true knowledge is of universals, not particulars, in a way reminding of how artistic styles as pure as possible have rendered their authority over stylistic mixture in Western Modernism. Furthermore, where the Greek present is defined by the place where the action takes place, the Hebrew present, is fluid, containing both past and future simultaneously. One can therefore see how multiple meanings can be derived from and are inherent in every event, for every event is full of reverberations, references, and patterns of identity that can be infinitely extended. The doctrine of creation ex nihilo was also, according to Handelman, a blow to the hierarchical order of being, and it means that all things, from the most minute to the nothingness from which they emerge and from which they must be constantly created. Hence, the relation of general to particular, abstract to concrete, and so forth, is necessarily different from that in Greek philosophy; all is interconnected and interrelated; every particular connects to the whole. The general is not an abstract rule, but more of an extension of the particular, as these extensions are never fixed, but fluid. To use a contemporary term, Handelman says, the Rabbinic world is one of intertextuality: the texts echo, interact, and interpenetrate,

Ferdynand Ruszczyk, *Nec mergitur (Legenda żeglarska)*, 1904-1905, oil on canvas, 204 x 221 cm.
Litewskie Muzeum Sztuki w Wilnie. (opposite page)
Bohumil Kubišta, *Hypnotizér*, 1912, oil on canvas, 60.5 x 58 cm.
Galerii výtvarných umění v Ostravě.

toate sunt interconectate și interdependente, fiecare singular se conectează la un întreg. Generalul nu este o regulă abstractă, ci mai mult, o prelungire a individualului, deoarece aceste extensii nu sunt fixe, ci fluide.
Pentru a folosi un termen contemporan, Handelman spune că lumea rabinică este una a intertextualității: textele-ecou interacționează și se întrepătrund, provocând efectul în care distincțiile spațiale și temporale se prăbușesc, iar totul este ordonat într-o unitate, toate elementele sunt egale. În cadrul gândirii rabinice, nu existau declarații definitorii, ci mai degrabă o continuă expansiune, un proces continuu de interpretare, o acumulare de cazuri concrete în noi combinații. Mișcarea centrală nu este departe de multitudinea sensului spre o definire singulară a regulilor de determinare finală. În Midrash, de exemplu, elaborările unor interpretări vers-cu-vers ale scripturii în tradiția aggadah, chiar interpretările conflictuale, sunt așezate una lângă alta, fără a avea grija împăcării lor: nu este nicio ordine ierarhică, nicio interpretare nu are mai multă autoritate decât alta.
Înainte de oricare dintre concluziile preliminare, mai există un aspect asupra căruia merită să reflectăm, și anume conexiunile posibile între, spre exemplu, Gleichwertigkeit al lui Arthur Segal, orfismul Soniei Delaunay, dadaismul lui Tzara și Iancu și principiile compoziționale ale Talmudului, al cărui text subordonează dialogul vertical față de cel orizontal, argumentația citatului. Mai mult decât atât, compoziția textului Talmudului nu are o coloană vertebrală narativă, nici o direcție dată, capitolele nu prezintă o desfășurare logică sau un argument ierarhic, în schimb, este construit ca un lung șir de declarații, adesea reprezentând simultan mai multe poziții diferite. Astfel, structura textului Talmudic este mai degrabă aditivă, decât direcțională, întrucât cea mai mică unitate a textului este legată de universul de discurs ca întreg. La fel ca în discursurile din ebraică și idiș, în general, modul de gândire este asociat cu deschiderea în sine pentru cât mai multe înțelesuri posibile decât imposibile.
Potrivit lui Handelman, unitățile de text, de exemplu, discursurile idiș, se pot referi, cu ușurință, în același timp, la vecinii lor de conjunctură în mai multe direcții, fiind legate de un univers total al discursului în afara contextului particular, așa cum, de exemplu, Șalom Alehem: orice lucru poate fi legat de orice altceva, orice anecdotă banală poate atinge dimensiuni „metafizice". Într-adevăr, evreii asimilați cu mult timp în urmă au devenit o parte esențială a Bildungsbürgertum („burghezia educată") est-europeană, iar acest lucru ar juca un rol mai mult sau mai puțin decisiv în construirea artei moderne. Aici – în rândul evreilor asimilați – modernismul Europei Centrale și de Est s-a născut și răspândit.
În cele din urmă, pentru a încheia, trebuie să ne întrebăm dacă procesul de asimilare evreiesc, de fapt, a implicat, de asemenea, asimilarea artei „sintentizante" de tipul celor atât de comune în Europa de Est și Centrală. Acest tip de artă nu a fost respins de culturile majoritare ale națiunii, așa cum această practică a fost considerată din punct de vedere strategic cea mai bună, atunci când prin eforturi a trebuit să se ridice la standardele ridicate ale Europei Occidentale. Aici este vorba despre procesul de asimilare, dacă este sau trebuie să fie caracterizat prin abordarea sa „mimetică" un proces continuu de creare a unui ansamblu de citate puse împreună într-o sinteză cu totul diferită de atitudinea artiștilor occidentali care pretind loialitatea față de puritatea stilistică. De ce, de exemplu, „cameleonul" Tristan Tzara și-a ascuns în mod eficient originea sa evreiască, dar nu pe cea românească? „Dacă toată lumea susține contrariul, este pentru că are dreptate", proclama Samuel Rosenstock: „Uită-te bine la mine!/ Sunt un idiot, sunt un măscărici, sunt un păcălici./ Uită-te bine la mine!/ Sunt urât, fața mea nu are nicio expresie, sunt mic. Sunt la fel ca voi toți." Pentru că eu, o infiltrare

cameleonică alterată cu atitudini comune – opinii multicolore pentru fiecare ocazie, mărime și preț – fac exact opusul pe care îl recomand oamenilor.[25]
În lucrarea-manifest a domnului Aa, „anti-filosoful" pare să joace același v-ați ascunselea la fel ca mulți alți evrei asimilați contemporani, care au făcut tot ce este posibil să se dizolve în culturile majoritare, în același timp luptând contra conștiinței lor întinate de înșelăciunea de sine privind originea lor etnică și culturală. Cu alte cuvinte, ar putea fi dubla identitate, atât în exterior, cât și în interior, identitatea pe care mulți evrei asimilați au admis-o, printre ei și Franz Kafka, cea care a contribuit la sincretismul specific Europei Centrale și de Est, în combinație cu naționalismul și mesianismul politic, pe care cultura evreiască, fără îndoială, a împărtășit-o cu intelectualii culturilor majoritare din țările menționate, într-o măsură mult mai mare decât în Europa Occidentală. Poate fi, într-adevăr, atât de simplu încât eforturile Europei Centrale și de Est pentru limbajul sintetizant legat de apropierea conștientă sau mai degrabă inconștientă a evreilor asimilați față de sintetismul Hasidic, combinat cu etno-naționalismul elitelor intelectuale, concentrate asupra construcției națiunilor, în cadrul cărora artistul profet romantic a întâlnit „der Ostjude"; a făcut un conte maghiar, un baron polonez sau un proprietar de fabrică din Boemia, ai cărui copii au îmbrățișat noțiunea de artist profet încercând să se integreze pe cât posibil în culturile majoritare, în timp ce, de asemenea, încercau să prindă din urmă modernizarea occidental-europeană în ceea ce privește avangarda? Este oare acesta motivul pentru care Dada s-a născut în contextul asimilării culturii evreiești de către cea românească?

Traducere din engleză de Silvia Rogozea.

Sándor Galimberti, *Amsterdam*, 1914-1915, ulei pe pânză, 92 x 92,5 cm. Janus-Pannonius-Museum, Pécs. (deasupra)
Natalia Gonciarova, Catalogul expoziției cu lucrări de Natalia Gonciarova din perioada 1900-1913, Tipografia V. Rihter, Moscova, 1913, 11 p. (pagina alăturată)

causing the effect that rigid temporal and spatial distinctions collapse, for since everything is ordered into a unity, all elements are equal. Within Rabbinic thought there are no final statements of definition, but rather an ever expanding, continuous process of interpretation, an accumulation of concrete instances in new combinations. The central movement is not away from the multiplicity of meaning towards a singular definition or final determinative rules. In Midrash, for instance, the compilation of verse-by-verse interpretations of the Scripture within the aggadah tradition, even conflicting interpretations are placed side by side with no concern for reconciling them: there is no hierarchical order; no interpretation has more authority than any other.
Before any preliminary conclusions, there is one more aspect worth the while to reflect upon, and that is the possible connections between, for instance, Arthur Segal's Gleichwertigkeit, Sonia Delaunay's Orphism, Tzara's and Janco's Dada, and the compositional principles of the Talmud, the text of which subordinates the vertical dialogue to the horizontal one, the argument to the quotation. Moreover, the composition of the Talmudic text has no narrative backbone, no given direction, each chapter does not present one unfolding, logical, or hierarchical argument; instead it's built as a long string of statements, often representing several different positions simultaneously. Thus, the structure of the Talmudic text is additive rather than directional, wherein the smallest unit of the text is related to the universe of discourse as a whole. As in Hebrew and Yiddish discourses in general, the mode of thinking is associative, opening itself to as many possible meanings as impossible ones. According to Handelman, the units of the text in, for instance, Yiddish discourses can easily relate to their

contextual neighbors in several directions, at the same time being related to a total universe of discourse outside the particular context, as in, for example, Sholem Aleichem: anything may be linked with anything else, as every trivial anecdote may attain "metaphysical" dimensions.
Indeed, the long ago assimilated Jews had become an essential part of the Central and Eastern European Bildungsbürgertum ("educated bourgeoisie") and would play whitin it a more or less decisive role in constituting modern art. Here – at the core of assimilated or assimilating Jewry – Central and Eastern European Modernism was born and spread out. Finally, to conclude, one has to ask whether the process of Jewish assimilation in fact also involved the assimilating "synthetist" art practice of the kind so common in Eastern Central Europe already during the decades just before the turn of the century and which was not rejected by the nation-building majority cultures either, as this practice was considered strategically the best one when it came to efforts of catching up with Western European standards. Here it comes: the process of assimilation is or must be characterized by its "mimetic" approach in terms of a kind of "mimicry", an ongoing process of creating an assembly of quotations put together to a synthesis quite different to the attitude of the Western artists claiming loyalty to stylistic purity. Why did, for instance, the "chameleon" Tristan Tzara so effectively hide his Jewish origin but not his Romanian one? "If everyone says the opposite, it's because he's right", proclaimed Samuel Rosenstock: "Have a good look at me! / I'm an idiot, I'm a practical joker, I'm a hoaxer. / Have a good look at me! / I'm ugly, my face has no expression, I'm small. I'm like all the rest of you! / For I, chameleon alteration infiltration with convenient attitudes – multicolored opinions for every occasion size and prize – I do the opposite of what I recommend to other people."[25]
In his manifesto of Mr. Aa, the "anti-philosopher", he seems to play the same hide-and-seek as so many other contemporary assimilated Jews did, doing everything possible to melt into the majority cultures while at the same time fighting their bad consciousness over their self-deception in regard to their ethnical and cultural origin. In other words, can the double identity of being both outside and inside at the same time, to which many assimilated Jews testified, among them none other than Franz Kafka, have contributed to the specifically Central and Eastern European syncretism, in combination with nationalism and political messianism, which Jewish culture undoubtedly shared with the intellectuals of the majority cultures in the countries referred to in a much greater extent than in Western Europe in general? Can it really be so simple that the specific Central and Eastern European striving for the synthetist idiom was linked to the conscious or rather unconscious closeness of the assimilated Jews to, for instance, the likewise "synthetist" Hasidism in combination with the ethno-nationalism of the consciously nation-building intellectual elite respectively, within which the romantic artist-prophet met "der Ostjude" made a Hungarian Count, a Polish Baron, or a Bohemian factory owner, whose children embraced the notion of the artist-prophet trying to integrate as much as possible into the majority cultures respectively, while also trying to catch up with Western European modernization in terms of their Avant-Gardes? Is this the reason why Dada was born in terms of Romanian Jewish assimilation?

Sándor Galimberti, *Amsterdam*, 1914-1915, oil on canvas, 92 x 92,5 cm. Janus-Pannonius-Museum, Pécs (opposite page)
Natalia Gonciarova, The Catalog of the Exhibition of Works by Natalia Goncharova from the period 1900-1913, V. Rihter Printing House, Moscow, 1913, 11 p.

Părți ale acestui eseu se bazează pe următoarele studii: Tom Sandqvist, „Puritatea stilistică versus «Eclectism». Reflecții cu privire la impactul culturii evreiești asupra modernismului Europei Centrale și de Est" / „Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord", Cahiers de la Nouvelle Europe Collection, Centrul Interuniversitar de Studii Maghiare și Finlandeze, numărul 6, L'Harmattan, Paris, 2012. Vezi, de asemenea, Tom Sandqvist, „Născut într-un sat. Sonia Delaunay și iudaismul", Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2016.

---

1. Tom Sandqvist, Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire, Cambridge – London, The MIT Press, 2006. Tom Sandqvist, Dada Est - românii de la Cabaret Voltaire, București, Institutul Cultural Român, 2010.
2. Tom Sandqvist, Ahashuerus at the Easel. Jewish Art and Jewish Artists in Central and Eastern European Modernism, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2014 și Tom Sandqvist, The Sacred Cause: The Europe that was Lost – Thoughts on Central and Eastern European Modernism, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2012.
3. S.A. Mansbach, „Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe", in Timothy O. Benson, Éva Forgács (ed.), between worlds: a sourcebook of central european avant-gardes, 1910-1930, Muzeul Regional de Artă din Los Angeles – Cambridge – London, The MIT Press, 2002, pp. 289-303. De asemenea, S.A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 2.
4. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Ferdynand Ruszczyc (1870-1936). Life and Oeuvre, Cracovia, Muzeul Național de Artă Cracovia, februarie – aprilie 2002, p. 18.
5. S.A. Mansbach, „Methodology...", Op. cit., p. 303.
6. Victor Erlich, The Double Image. Concepts of the Poet in Slavic Literatures, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1964, p. 55.
7. Tom Sandqvist, Dada East..., Op. cit.
8. Fredric Bedoire, Jewish Contribution to Modern Architecture 1830-1930, New Jersey, KTAV Publishing House, 2004. V. și ediția suedeză, Ett judiskt Europa. Kring uppkomsten av en modern arkitektur 1830-1930, Stockholm, Carlssons Bokförlag, 2003.
9. V. Rudolf Klein, „Ungarsk secessionisme – jødisk arkitektur for kristne. Om nogle bygninger i Szabadka of arkitekterne Deszö Jakab og Marcell Komor", în „Rambam", nr. 2 / 1993, pp. 48-58.
10. Fredric Bedoire, Ett judiskt Europa..., p. 472.
11. S.A. Mansbach, „Methodology and Meaning...", pp. 289-303.
12. Idem, pp. 299-301.
13. Andrzej Turowski, „Fin des temps! L´histoire n´eest plus", în L´art polonais du 20e siècle, Toulon, Hôtel des Arts, 2004, p. 35. V. și Andrzej Turowski, „Zydowski Malewicz", în Jaroslaw Suchan, Karolina Szymaniak (ed.), Polak, Zyd, artysta. Tozsamosc a awangarda, Lodz, Muzeum Sztuki, 2010.
14. V. Jane A. Sharp, „Natalia Goncharova", în John E. Bowlt, Matthew Drutt (ed.), Amazons of the Avant-Garde, New York, Guggenheim Museum, 1999, p. 161.
15. V. Pavel Liska, Arthur Segal – Leben und Werk. Arthur Segal 1875-1944, Kölnischer Kunstverein, Köln, Berlin u.a. Köln, Kölnisher Kunstverein, 1987, pp. 29-36 și Amelia Pavel, Pictori evrei din România – Jewish Painters in Romania 1848-1948, București-Bucharest, Editura Hasefer, 1996, pp. 10-11. V. și Amelia Pavel, „Arthur Segal – Lebensperiode und Schaffen in Rumänien. Beziehungen zur rumänischen Kunst", în Arthur Segal 1875 - 1944, Kölnischer Kunstverein etc., Köln, 1987, cât și Tom Sandqvist, Dada East..., Idem, Dada Est... .
16. Arthur A. Cohen, Sonia Delaunay, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1975. Arthur A. Cohen (ed.), The Writings of Robert and Sonia Delaunay. The New Art of Color, Translated by David Shapiro and Arthur A. Cohen, New York, The Viking Press, 1978, pp. XVII, 29.
17. Amelia Pavel, Pictori evrei..., pp. 10-11. V. și Amelia Pavel, „Arthur Segal...".
18. Pavel Liška, Op. cit., pp. 29-36.
19. Arthur Segal, „Vortrag", în Pavel Liška, Op. cit., p. 266.
20. Noson Gurary, Chassidism. Its Development, Theology, and Practice, New Jersey – Jerusalem, Jason Aronson Inc., 1997, p. 153.
21. Abram Efros, „Aladdin´s Lamp", în Semyon An-sky The Jewish Artistic Heritage: An Album, Moscova, „RA", 1994.
22. Idem, p. 15. V. și Ruth Apter-Gabriel (ed.), Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912-1928, Jerusalem, The Israel Museum, 1987, pp. 148-149.
23. V. Paul Mendes-Flohr, Divided Passions: Jewish Intellectuals and the Experience of Modernity Detroit, Wayne State University Press, 1991, pp. 418-421.
24. Susan A. Handelman, The Slayers of Moses. The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory, Albany, State University of New York Press, 1982.
25. V. și Tristan Tzara, Seven Dada Manifestos and Lampisteries, Translated by Barbara Wright, Richmond, Oneworld Classics Ltd., 2011 (1977), pp. 23, 25.

Victor Brauner, Desen *Soldat nazist*, anii '30, tuș pe hârtie subțire ocru, 32,5 x 20,5 cm. Institutul de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion„ Tulcea – Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord Dobrogean – Muzeul de Artă-Casa Avramide. (deasupra)
Béla Uitz, *Géprombolók 7*, 1923, gravură pe hârtie , 42,5 x 33,2 cm.
Galeria Națională Ungară. (pagina alăturată)

Parts of this essay are based on the following: Tom Sandqvist, "Stylistic Purity Versus «Eclecticism». Reflections Regarding the Impact of Jewish Culture on Central and Eastern European Modernism", in "Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord", "Cahiers de la Nouvelle Europe Collection du Centre Interuniversitaire d´Études Hongroises et Finlandaises", No 6, Paris, L´Harmattan, 2012. See also upcoming Tom Sandqvist, Born in a Shtetl. Sonia Delaunay and her Jewishness, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2016.

---

1. Tom Sandqvist, Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire, Cambridge – London, The MIT Press, 2006. Tom Sandqvist, Dada est. Românii de la Cabaret Voltaire, București, Institutul Cultural Român, 2010.
2. Tom Sandqvist, Ahashuerus at the Easel. Jewish Art and Jewish Artists in Central and Eastern European Modernism, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2014 and Tom Sandqvist, The Sacred Cause: The Europe that was Lost - Thoughts on Central and Eastern European Modernism, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2012.
3. S. A. Mansbach, "Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe", in Timothy O. Benson, Éva Forgács (ed.), between worlds: a sourcebook of central european avant-gardes, 1910-1930, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles – Cambridge – London, The MIT Press, 2002, pp. 289-303. See also S. A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 2.
4. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Ferdynand Ruszczyc 1870-1936 Life and Oeuvre, Cracow, The National Museum in Cracow, February – April 2002 etc., 2002, p. 18.
5. S. A. Mansbach, "Methodology and Meaning...", p. 303.
6. Victor Erlich, The Double Image. Concepts of the Poet in Slavic Literatures, Baltimore, The John Hopkings University Press, 1964, p. 55.
7. See for instance Tom Sandqvist, Dada East....
8. Fredric Bedoire, Jewish Contribution to Modern Architecture 1830-1930, New Jersey, KTAV Publishing House, 2004. See also the Swedish edition Ett judiskt Europa. Kring uppkomsten av en modern arkitektur 1830-1930, Stockholm, Carlssons Bokförlag, 2003.
9. See for instance Rudolf Klein, "Ungarsk secessionisme - jødisk arkitektur for kristne. Om nogle bygninger i Szabadka of arkitekterne Deszö Jakab og Marcell Komor", in "Rambam", nr. 2 / 1993, pp. 48-58.
10. Fredric Bedoire, Ett judiskt Europa..., p. 472.
11. S. A. Mansbach, "Methodology and Meaning...", pp. 289-303.
12. Idem, pp. 299-301.
13. Andrzej Turowski, "Fin des temps! L´histoire n´est plus", in L´art polonais du 20e siècle, Toulon, Hôtel des Arts, 2004, p. 35. See also Andrzej Turowski, "Zydowski Malewicz", in Jaroslaw Suchan, Karolina Szymaniak (ed.), Polak, Zyd, artysta. Tozsamosc a awangarda, Lodz, Muzeum Sztuki, 2010.
14. See for instance Jane A. Sharp, "Natalia Goncharova", in John E. Bowlt, Matthew Drutt (ed.), Amazons of the Avant-Garde, New York, Guggenheim Museum, 1999, p. 161.
15. See for instance Pavel Liska, Arthur Segal – Leben und Werk. Arthur Segal 1875-1944, Kölnischer Kunstverein, Köln, Berlin u.a. Köln, Kölnisher Kunstverein, 1987, pp. 29-36 and Amelia Pavel, Pictori everei din România – Jewish Painters in Romania 1848-1948, Bucharest, Editura Hasefer, 1996, pp. 10-11. See also Amelia Pavel, "Arthur Segal – Lebensperiode und Schaffen in Rumänien. Beziehungen zur rumänischen Kunst", in Arthur Segal 1875 - 1944, Kölnischer Kunstverein etc, Köln, 1987 as well as Tom Sandqvist, Dada East..., Tom Sandqvist, Dada Est....
16. Arthur A. Cohen, Sonia Delaunay, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1975. Arthur A. Cohen (ed.), The Writings of Robert and Sonia Delaunay. The New Art of Color, Translated by David Shapiro and Arthur A. Cohen, New York, The Viking Press, 1978, pp. XVII, 29.
17. Amelia Pavel, Pictori everei din România..., pp. 10-11. See also Pavel Amelia, "Arthur Segal...".
18. Pavel Liška, Op. cit., pp. 29-36.
19. Arthur Segal, "Vortrag", in Idem, p. 266.
20. Noson Gurary, Chassidism. Its Development, Theology, and Practice, New Jersey – Jerusalem, Jason Aronson Inc., 1997, p. 153.
21. Abram Efros, "Aladdin´s Lamp", in Semyon An-sky The Jewish Artistic Heritage: An Album, Moscow, "RA", 1994.
22. Idem, p. 15. See also Ruth Apter-Gabriel (ed.), Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912-1928. Jerusalem, The Israel Museum, 1987, pp. 148-149.
23. See for instance Paul Mendes-Flohr, Divided Passions: Jewish Intellectuals and the Experience of Modernity, Detroit, Wayne State University Press, 1991, pp. 418-421.
24. Susan A. Handelman, The Slayers of Moses. The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory, Albany, State University of New York Press, 1982.
25. See for instance Tristan Tzara, Seven Dada Manifestos and Lampisteries, Translated by Barbara Wright, Richmond, Oneworld Classics Ltd., 2011 (1977), pp. 23, 25.

Victor Brauner, Drawig [Nazi Soldier], '30s, India ink on thin ochre paper, 32.5 x 20.5 cm. The Ethno-Museal Research Institute "Gavrilă Simion" Tulcea – The North Dobroudja Museum Complex of Cultural Patrimony – The Avramide House-Art Museum. (opposite page)
Béla Uitz, *Géprombolók* 7, 1923, etching on paper, 42.5 × 33.2 cm. Hungarian National Gallery. (above)

Nihilismul nietzschean și arta avangardistă – elemente pentru un nou început

Mihaela Pop

Ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și începutul secolului XX sunt marcate de numeroase mișcări sociale și politice, dar și de mari acțiuni militare, care au culminat în prima jumătate a secolului XX cu cele două războaie mondiale devastatoare. Totodată, în planul gândirii și al artei, aceeași perioadă se caracterizează prin transformări semnificative.
Dacă avem în vedere domeniul gândirii filosofice, unul dintre cei care au contribuit major la aceste modificări este Friedrich Nietzsche, filosoful revoltei și al negării.
El este cel care pune problema contestării atât a gândirii filosofice de sistem, cât și a tuturor valorilor societății burgheze, așa cum se manifesta ea în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Vom descoperi astfel la Nietzsche o atitudine nihilistă, negatoare, prin care vechile valori sunt contestate. Dar nihilismul nietzschean nu este doar unul negator, distructiv, având, de fapt, două dimensiuni. El este, pe de o parte, unul pesimist, căci constată devalorizarea valorilor supreme și intensificarea procesului de decadență generalizată: „omenirea e bolnavă, epuizată, sărăcită”[1], iar în consecință, viața nu merită trăită. Este un nihilism vădit orientat spre trecut. Pe de altă parte, așa cum afirma Heidegger[2], nihilism nu înseamnă distrugere completă. Valorile care se devalorizează probează faptul că idealurile respective și-au pierdut forța de a configura istoria și că este necesar un nou adevăr susținut de alte valori. „Devalorizarea este doar un stadiu preliminar al cărui scop este tocmai acela de a institui noi valori.”[3] Nihilismul lui Nietzsche nu duce la nimicire totală, esența lui este eliberarea, având un caracter afirmativ, pozitiv. În aceste condiții, artistului îi revine un rol special, căci el este cel care prețuiește aparența prin însuși specificul artei, dar această aparență „înseamnă aici realitatea repetată, prin selecție, intensificare, corectare… Artistul tragic nu e un pesimist – tocmai pentru că spune da la tot ce-i problematic și înspăimântător, el este dionisiac.”[4]
Mișcarea avangardistă a adus cu sine, la nivelul tematicii, preocuparea pentru banal, cotidian, în defavoarea temelor cu subiect înalt, măreț, mitologic sau eroic. Mai mult chiar, cotidianul începe să fie privit altfel, pentru a sugera efemerul, continua schimbare și devenire. Dionisiacul își impune prezența într-o manieră tot mai vehementă. Această modificare de viziune artistică va atrage după sine explorarea de noi modalități de realizare artistică, în plus, se vor folosi treptat ca materiale artistice tot mai multe materiale care până atunci nu fuseseră acceptate în domeniul înalt al artei.
Odată cu începutul noului secol al XX-lea, abordările în pictură sunt tot mai categorice. Futuriștii vor chema la negarea vehementă a artei clasice. Manifestele lui Marinetti stau mărturie în acest sens: ideea de a distruge muzee și biblioteci, de a înlocui complet vechiul mod de gândire artistică este exprimată de majoritatea artiștilor. Iată câteva dintre formulările fondatorului acestui curent: „Muzee: cimitire!... Muzee: dormitoare publice în care se doarme somnul de veci… De ce vrem să ne otrăvim? De ce să vrem să putrezim?... A admira un tablou antic înseamnă să ne revărsăm sensibilitatea într-o urnă funerară, în loc să o proiectăm departe, în țâșniri violente de creație și de acțiune. Vreți oare să vă risipiți forțele cele mai prețioase în această eternă și inutilă admirație a trecutului?... Dar noi nu mai vrem să mai știm de trecut, noi, futuriști tineri și puternici! …Haideți, dați foc rafturilor din biblioteci!... Deviați cursul canalelor, ca să se inunde muzeele. … Arta, de fapt, nu poate fi decât violență, cruzime și injustiție…”[5] Recunoaștem în aceste fragmente numeroase formulări care amintesc de gândirea nietzscheană. Aceeași energie violentă, același spirit contestatar și aceeași voință de putere ca manifestare a vitalului, a energiilor vieții. Dionisiacul este victorios de astă dată.
A respinge arta clasică înseamnă, grosso modo, a pune barbă și mustăți *Giocondei* lui Da Vinci, considerată Lucrarea prin excelență a acestei arte-prototip. Una dintre cele mai reprezentative distanțări de arta clasică și implicit de *Gioconda* lui Da Vinci este cea realizată de Marcel Duchamp. În *Nud coborând pe scară*, Duchamp caută să reprezinte pictural mișcarea în desfășurarea ei, în procesualitatea ei. Se tinde astfel spre o pictură cinematografică. De altfel, să nu uităm că sfârșitul secolului al XIX-lea aduce cu sine o nouă contribuție a tehnologiei și științei, cinematografia, care cucerește rapid interesul publicului larg, devenind cea mai accesibilă artă.
Cubiștii, în schimb, sunt tentați de descoperirea elementelor ultime ale materialității. Ei caută să descompună realitatea obiectelor în forme cât mai simple, forme geometrice elementare precum cubul, cilindrul sau triunghiul, pe care le consideră a fi formele de coagulare a materiei universale.[6] Mai mult chiar, ei sunt tentați să ne ofere o imagine obiectuală multiplă, caleidoscopică, nu una bidimensională, ci pluridimensională, nu doar spațială, ci și temporală în același timp. Acesta este cazul picturii lui Picasso, *Femeie care plânge*, la care fiecare componentă a feței este privită dintr-o perspectivă diferită, pentru ca, însumate, eventual, ele să ne ofere această imagine completă, totalizatoare. Mâna este surprinsă în desfășurarea mișcării de rotire în jurul gurii. Este evident că figurativul mimetic este abandonat deja, iar în multe cazuri precum cubismul analitic, descompunerea în figuri geometrice a aparenței numite realitate este atât de avansată, încât recompunerea ei nu se mai poate realiza[7] precum în alte picturi ale lui Picasso sau Braque, cum ar fi *Femeie cu mandolina* sau *Bărbat cu ghitară*.
Dacă în cazul cubismului se rămâne în sfera materialității și a figurativului geometrizant, în arta abstractă, orice raportare la realitatea

Nietzschean nihilism and avant-garde art - elements for a new beginning

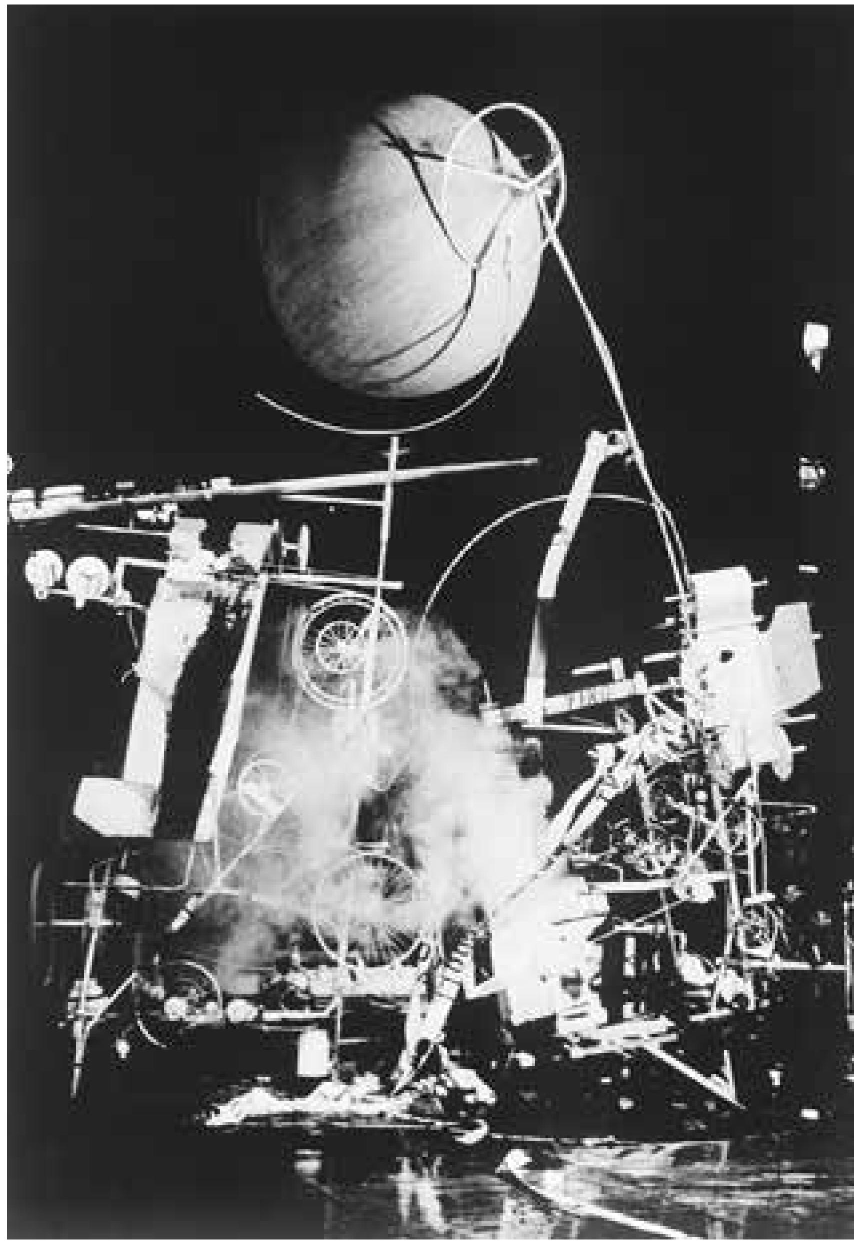
Mihaela Pop

The last decades of the nineteenth and early twentieth centuries are marked by numerous social and political movements, as well as by major military actions that culminated in the first half of the twentieth century with the two devastating world wars. At the same time, regarding thinking and art, the same period is characterized by significant transformations. If we consider the field of philosophical thinking, one of those who contributed most to these changes is Friedrich Nietzsche, the philosopher of revolt and denial.
He is the one who questioned both system-based philosophical thinking and all values of the bourgeois society, as it manifests itself in the second half of the nineteenth century. We shall thus discover in Nietzsche a nihilistic, negating attitude, by which old values are challenged. But Nietzschean nihilism is not just a negating, destructive one, as it has in fact two dimensions. It is, on the one hand, pessimistic, because it underscores the devaluation of the supreme values and the intensification of the generalized decadence process: “humanity is sick, exhausted, impoverished”[1], and consequently life is not worth living. It is a form of nihilism clearly orientated towards the past. On the other hand, as Heidegger stated[2], nihilism does not mean complete destruction. The values that devaluate prove that those ideals have lost the force of configuring history, and that a new truth is required, supported by other values. “Devaluation is only a preliminary stage, whose purpose is precisely to establish new values.”[3] Nietzsche’s nihilism does not lead to total destruction; its essence is liberation, having an affirmative, positive nature. Under these circumstances, the artist has a special role because he is the one who cherishes appearance through the specificity of art itself, but this appearance “means here reality repeated through selection, intensification, correction... The tragic artist is not a pessimist - precisely because he says yes to everything that is problematic and frightening, he is Dionysian.”[4]
The avant-garde movement brought with it as a theme the preoccupation for the trivial, for the everyday, over high, grand, mythological or heroic themes. Moreover, the ordinary begins to be looked at differently, to suggest the ephemeral, the continuous change and becoming. The Dionysian imposes its presence in an increasingly vehement manner. This change in artistic vision will entail the exploration of new ways of artistic achievement; moreover, increasingly more materials that had not previously been accepted in the high field of art will be used as artistic materials.
With the beginning of the new twentieth century, approaches to painting became increasingly categorical. The futurists will call upon the vehement denial of classical art. Marinetti’s manifestos testify to this: the idea of destroying museums and libraries, completely replacing the old artistic way of thinking, is expressed by most artists. Here are some of the statements of the founder of this current: “Museums: cemeteries! ... Museums: public dormitories where one can sleep forever ... Why do we want to poison ourselves? Why do we want to rot? To admire an ancient painting means to pour our sensitivity into a funeral urn, instead of projecting it far away, in violent outbursts of creation and action. Do you want to waste your most precious forces in this eternal and useless admiration of the past? ... But we no longer want to know about the past, we, the young and powerful futurists! ... Come on; set on fire the shelves in the libraries! ...Deviate the courses of the canals, so they can flood the museums. ... Art, in fact, can only be violence, cruelty and injustice ...”[5] We recognize in these fragments many formulations that recall Nietzschean thought. The same violent energy, the same contentious spirit, and the same will of power as manifestation of the vital, the energies of life. The Dionysian is victorious this time.
Rejecting classical art means, grosso modo, putting a beard and whisks to Da Vinci’s Gioconda, considered to be the Work, par excellence, of this prototype-art. One of the most representative distancings from classical art and implicitly from da Vinci’s Gioconda is Marcel Duchamp’s. In his Nude Descending a Staircase, Duchamp seeks to portray the movement as it unfolds, as a process. Thus it tends to be a cinematic painting. Besides, let us not forget that the end of the nineteenth century brought with it a new contribution of technology and science, cinema, which rapidly conquered the interest of the general public, becoming the most accessible form of art.
Cubists, on the other hand, are tempted by the discovery of the ultimate elements of materiality. They seek to decompose the reality of objects into simple shapes, elementary geometric shapes such as the cube, the cylinder or the triangle, which they consider to be the forms of coagulation of universal matter.[6] Moreover, they are tempted to give us a multiple, kaleidoscopic, objectual image, not a two-dimensional, but a multidimensional one, not just spatial, but temporal at the same time. This is the case of Picasso’s painting, The Weeping Woman, in which each component of the face is viewed from a different perspective, so that when they are summed up, they give this complete, totalizing picture. The hand is surprised in its movement of rotation around the mouth. It is obvious that the mimetic figurative is already abandoned and in many cases such as analytical cubism, the decomposition into geometric figures of the appearance called reality is so advanced that its recomposition can no longer be accomplished[7], as in other Picasso or Braque paintings, such as Girl with a Mandolin or Man with a Guitar.
If, in the case of cubism, one remains in the sphere of materialism and geometric figurative, in abstract art, any reference to the reality of objects and to materiality disappears. The main characters of the painting are the dot, the line, and the surface, as Vasili Kandinski or Paul Klee stated.[8] In fact, the dot becomes the main actor. It is thought of as something other than an entity without dimensions. On the contrary, it involves internal and external forces that manifest themselves, eventually succeeding in making it move. Any movement of a dot creates lines (straight, curved), and they can generate elementary figures that

obiectelor și la materialitate dispare. Personajele principale ale tabloului sunt punctul, linia și suprafața, așa cum afirmau Vasili Kandinski și Paul Klee.[8] De fapt, punctul devine actantul principal. El este gândit ca fiind altceva decât o entitate fără dimensiuni. Dimpotrivă, el presupune forțe interioare și exterioare, care se manifestă, reușind în cele din urmă să îl facă să se deplaseze. Orice deplasare a unui punct devine creatoare de linii (drepte, curbe), iar acestea pot genera figuri elementare care desigur că se formează pe o suprafață. Astfel, planul tabloului este populat cu entități supuse devenirii, tabloul este văzut ca rezultatul unei procesualități, al unui dinamism care face ca punctul să genereze figuri. Mai mult chiar, în această lume abstractă, culorile încep să capete o anumită autonomie, ele dialoghează între ele eliberându-se de obligația de a contribui la o mai bună reprezentare a realității mimetice, după cum se poate observa în lucrările lui Kandinski.
Dadaismul își propune să nege tot ce a însemnat gândire artistică anterioară. Iată ce scrie Richard Huelsenbeck în manifestul său dadaist: „Dadaismul nu se propune doar ca modalitate estetică în fața vieții. El distruge și reduce la nimic toate marile cuvinte ale eticii, ale culturii și ale interiorității, care nu sunt decât măști pentru mușchii fleșcăiți… A fi împotriva acestui manifest înseamnă a fi dadaist!"[9] Iar Tristan Tzara scria în Manifestul Dada din 23 iulie 1918: „Scriu acest manifest pentru a arăta că se pot face împreună acțiuni opuse, într-o singură și proaspătă respirație; sunt contra acțiunii; pentru contradicție continuă, dar și pentru afirmație, de asemenea, sunt nici pentru, nici contra și nu explic, căci urăsc bunul-simț. DADA – iată un cuvânt care pune ideile pe fugă… Opera de artă nu trebuie să fie frumusețea în sine, căci aceasta a murit; nici veselă, nici tristă, nici clară, nici obscură… O operă de artă nu este niciodată frumoasă prin decret, în mod obiectiv, pentru toți. Critica este deci inutilă, ea nu există decât în mod subiectiv, pentru fiecare și fără niciun pic de generalitate…"[10]
Putem să constatăm că spiritul nietzschean atât cel nihilist, cât și cel dionisiac continuă să fie prezente în aceste formulări-manifest publicate după mai mult de patru decenii de la scrierea lucrărilor nietzscheene. Iar modul cum această gândire s-a manifestat artistic a generat cu adevărat o revoluție culturală. Nu ne vom referi aici la seratele organizate de Tristan Tzara atât la Zürich, cât și la Paris, dar trebuie să menționăm doar faptul că ele au presupus exact o contestare a tuturor valorilor instituite de societatea burgheză și de cultura „clasică". În plus, ele au presupus explorarea unor noi forme de expresie, căci nihilismul dadaist nu este doar unul negator, ci și unul creativ. Poemele bruitiste, simultaneiste sau statice, dezarticularea cuvintelor ca modalitate de explorare a formelor ultime, primordiale de alcătuire a cuvintelor și semnificațiilor, melanjul cultural între produse artistice din regiuni geografice europene și non-europene, explorarea sonorităților, introducerea absurdului ca formă de contestare a gândirii logice, valorificarea spațiului în forme inedite, introducerea simultaneismului ca formă a spațio-temporalității sunt doar câteva dintre modalitățile prin care dadaismul caută să deschidă spre noi universuri ale artisticității.
Duchamp este cel care va șoca lumea artei, atunci când va introduce în circuitul expozițional obiecte de uz comun, din viața cotidiană, numite de el ready-made. Ready-made, pentru că sunt făcute înainte de a avea o valoare artistică, pentru că aparțin, așa cum menționam, domeniului utilului și sunt produse industrial. O roată de bicicletă, o lopată, un uscător de sticle sau chiar și un vas din ceramică prezent în sala de baie a oricărei case sunt într-adevăr obiecte ale vieții cotidiene, gândite să slujească unor activități banale, de zi cu zi. Aducerea lor în spațiul expozițional a însemnat o deschidere uriașă în ceea ce privește materialele folosite în artă. Mai bine zis, din acel moment, orice obiect putea deveni obiect artistic, după cum afirma mai târziu filosoful american Arthur Danto.[11]
De altfel, în perioada postbelică, ideea folosirii obiectelor de consum ca obiecte cu valoare artistică a fost valorificată semnificativ, mai ales în pop art, un exemplu grăitor fiind lucrările lui Andy Warhol. Acesta reprezintă obiectele ca și cum nu ar exista nicio deosebire între cele de pe rafturile magazinelor și cele din tablourile lui. Obiectul de consum devine personajul predilect al lucrărilor lui Warhol.
Jean Tinguely va valorifica ideea potrivit căreia orice poate să devină obiect de artă. El strânge piese uzate din diverse mecanisme, de la roți și piese auto până la complexuri mecanice de mari dimensiuni, pe care le asamblează în expoziție, astfel încât acestea capătă o anumită structură aparent stabilă. Unele dintre ele, precum lucrarea intitulată ***Omagiu orașului New York***, expusă la MoMA, au fost inaugurate cu ocazia vernisajului, au funcționat o perioadă scurtă, după care s-au dezarticulat, prăbușindu-se ca un morman de fiare vechi.
Duchamp este și autorul lucrării ***Cutia în valiză*** care se dorește o imagine a unui muzeu personal, căci include peste 60 de lucrări în miniatură ale artistului. Mai mult chiar, cutia se poate extinde, devenind o adevărată expoziție care funcționează exact ca un muzeu ambulant. Aluzia la profesia de comis-voiajor, atât de prezent în comerțul american din secolul XX, este evidentă. Se evidențiază ideea de mobilitate a artei, a operei înseși care devine itinerantă. Dar nu numai opera finalizată, produsul artistic poate fi mobilă, ci însăși sculptura. În anii '60, Yves Klein și Pierro Manzoni vor explora arta vie, în sensul cel mai concret al cuvântului. Ideea de viață trăită nemijlocit și implicată direct în artă capătă o concretețe greu de imaginat cu un veac înainte. Yves Klein folosește modelele într-un mod complet inedit: le consideră ca pensule pe care le „înmoaie" în culoare și apoi „pictează" cu ele pe zidul deja pregătit. De altfel, le și numește Pensule vii, iar Manzoni nu mai face sculptura propriu-zisă, ci își aplică semnătura direct pe pielea modelului numindu-și creația Sculptură vie.

F.T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, 1919, Milano, Edizioni futuriste di „Poesia" (deasupra)
Jean Tinguely, *Homage To New York*, 1960, installation, performance. (pagina alăturată)

are of course formed on a surface. Thus, the plane of the painting is populated with entities subject to becoming; the picture is seen as the result of processuality, of a dynamism that makes the dot generate shapes. Moreover, in this abstract world the colours begin to gain some autonomy; they are in dialogue with each other, freeing themselves from the obligation to contribute to a better representation of mimetic reality, as can be seen in Kandinski's works.
Dadaism aimed at denying everything that meant earlier artistic thinking. Here is what Richard Huelsenbeck writes in his Dadaist manifesto: "For the first time, Dadaism has refused to take an aesthetic attitude towards life. It tears to pieces all those grand words like ethics, culture, interiorisation, which are only covers for weak muscles...To be against this manifestation means to be a Dadaist!"[9] And Tristan Tzara wrote in the Dada Manifesto of July 23, 1918: "I write this manifesto to show that people can perform contrary actions together while taking one gulp of fresh air; I am against action; for continuous contradiction, but also for affirmation, I am neither for, nor against and I do not explain because I hate common sense. DADA – this is a word that throws up ideas so that they can be shot down ... The artwork must not be the beauty itself, for beauty has died; neither joyful, nor sad, neither clear, nor obscure... A work of art is never beautiful by decree, in an objective manner, for all of us. Criticism is therefore useless; it only exists subjectively, for every one of us and without any generality ..."[10]
We can see that the Nietzschean spirit, both nihilist and Dionysian, continues to be present in these manifesto-statements, published more than four decades after the writing of the Nietzschean works. And the manner this way of thinking manifested itself in artistically truly generated a cultural revolution. We shall not refer here to the evening gatherings organized by Tristan Tzara in Zurich and Paris, but we have to mention only that they implied exactly the contestation of all the values established by bourgeois society and "classical" culture. In addition, they involved the exploration of new forms of expression, for Dadaist nihilism is not only negatory, but also creative. Bruitist, simultaneous, or static poems, the disarticulation of words as a way of exploring the ultimate forms of expression of words and meanings, the cultural melange between artistic products from European and non-European geographic regions, the exploration of sounds, the introduction of the absurd as a form of challenging logical thinking, the use of space in unprecedented forms, the introduction of simultaneity as a form of space-temporality are just some of the ways in which Dadaism seeks to open up to new universes of artistic life.
Duchamp is the one who shocks the world of art when he introduces into the exhibition circuit common objects, from everyday life, which he calls readymades. Readymade, because they are made before they have an artistic value, because they belong, as I mentioned, to the domain of utility and are industrial products. A bicycle wheel, a shovel, a bottle drier, or even a pot of ceramics present in the bathroom of every house are indeed objects of everyday life designed to serve day-to-day banal activities. Bringing them into the exhibition space was a huge opening for the materials used in art. More precisely, from that moment on, any object could become an artistic object, as American philosopher Arthur Danto later stated.[11]
Moreover, in the post-war period, the idea of using consumer objects as objects of artistic value was significantly used, especially in pop art, a representative example being Andy Warhol's works. They represent the objects as if there were no differences between those on the store shelves and those in his paintings. The object of consumption becomes the predominant character of Warhol's works.
Jean Tinguely will capitalize on the idea that anything can become an art object. He collects worn parts from various mechanisms, from wheels and car parts to large mechanical complexes, which he puts together in the exhibition so that they gain a certain apparently stable structure. Some of them, such as the work Homage to New York, exhibited at the MoMA, were inaugurated on the occasion of the opening, functioned for a short time, after which they disarticulated, collapsing like a pile of scrap.
Duchamp is also the author of the work Box in a Suitcase, which aims to be an image of a personal museum, as it includes over 60 miniature works of the artist. Moreover, the box can expand, becoming a real exhibition that works exactly like an ambulatory museum. The allusion to the travelling salesman profession, so present in US trade in the 20th century, is obvious. It highlights the idea of the mobility of art, of the work itself which becomes itinerant. Not only the completed work, the artistic product can be mobile, but also the sculpture itself. In the 1960s, Yves Klein and Pierro Manzoni will explore living art in the most specific sense of the word. The idea of life lived without being mediated and



F.T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, 1919, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia" (opposite page)
Jean Tinguely, *Homage To New York*, 1960, installation, performance. (above)

În acest mod, arta trece de la conceptul clasic de operă finită, produsă de un artist, la o nouă etapă, aceea a acțiunii care se desfășoară sub ochii spectatorului. Procesul creației este cel care devine centrul de interes, iar acest proces are loc în fața publicului. Body painting, body action, performance sunt câteva dintre denumirile pe care le-a luat acest mod de gândire și acțiune artistică. Toate, însă, pornesc de la primele explorări ale noului și ineditului din cadrul seratelor dadaiste.
Tot Duchamp este cel care explorează ceea ce s-a numit ulterior artă cinetică și care a dus la o serie de studii cinematografice privitoare la impactul cineticului asupra vizualului. Duchamp folosește discuri cu diverse desene circulare (rotoreliefuri), pe care le racordează la un motoraș electric ce asigură mișcarea lor continuă. Efectul vizual este semnificativ, creând atât o anumită magie vizuală, dar și o imagine estetică. Studiul este reluat de Duchamp într-unul din filmele făcute în colaborare cu Hans Richter.
Evident, acestea sunt doar câteva exemple de explorări ale artei secolului XX care s-au realizat, pornind de la necesitatea căutării de noi modalități de expresie artistică, de noi materiale artistice și noi raportări la lume și la interioritatea umană. Nihilismul nu a fost în mod vădit doar o atitudine negatoare, pesimistă. Mai putem vorbi despre funcționarea vechilor categorii ale esteticii clasice? Cu siguranță că nu în același mod. Dar oare putem să considerăm, de pildă, că frumosul a fost alungat din arta avangardelor și cea care i-a urmat? Dacă avem în vedere că frumosul artistic nu este dat numai de echilibrul formelor, de armonia părților, ci, mai ales, de forța creativă a artistului, de imaginația sa, atunci cu siguranță că frumosul artistic supraviețuiește, dar în modalități de expresie noi, neimaginate de veacurile anterioare și în acord cu evoluția societății secolului XX. Nihilismul a eliberat astfel câmpul gândirii de moștenirea uriașă a numeroase veacuri de cultură europeană care părea la un moment dat că și-a epuizat forța de inspirație, pentru a face loc unei viziuni și unei energii noi, capabile să restimuleze imaginația artistică. Astfel, putem să reconfirmăm gândirea lui Nietzsche potrivit căreia negarea nu distruge iremediabil, ci eliberează, probând ceea ce Georg Gadamer numea actualitatea frumosului[12]. Iar voința de putere nietzscheană s-a convertit în voință creativă, care a schimbat radical modul în care se face artă astăzi.

---

1. Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor sau Cum se face filosofie cu ciocanul*, Editura ETA, Cluj, 1993, p. 15.
2. Martin Heidegger, *Metafizica lui Nietzsche*, Humanitas, București, 2005, cap. II, „Nihilismul", pp. 16-22.
3. Idem, p. 18.
4. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo sau Cum devii ceea ce ești*, Editura Centaurus, București, 1991, p. 14.
5. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele Futurismului*, Editura Art, București, 2009, pp. 75-81.
6. Dan Grigorescu, *Cubismul*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 23.
7. Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, Editura Meridiane, București, 1971, vol. I., pp. 5-7.
8. A se vedea cursurile celor doi artiști de la Școala de Arhitectură Bauhaus: Paul Klee, *La pensee creatrice, Ecrits sur l'art*, Paris, Ed. Dessein et Tolera, 1980, lucrările lui Vasili Kandinski, Spiritualul în artă, Editura Meridiane, București, 1994, și *Point et ligne sur plan. Contribution a l'analyse des elements de la peinture*, Paris, Gallimard, 1991.
9. Richard Huelsenbeck, Manifeste Dadaiste, 12 Avril 1918, in *Les Grands Manifestes de l'art des XIXe et XXe siecles*, Paris, Ed. Beaux Arts, 2011, pp. 73-75.
10. Tristan Tzara, Manifeste DADA, 23 Juillet 1918, în Op. cit., pp. 81-85 (t.n.)
11. Arthur Danto, *What Art is?*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. XI.
12. Hans Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iași, 2000, în special, capitolul „Artă și imitație", pp. 15-29.

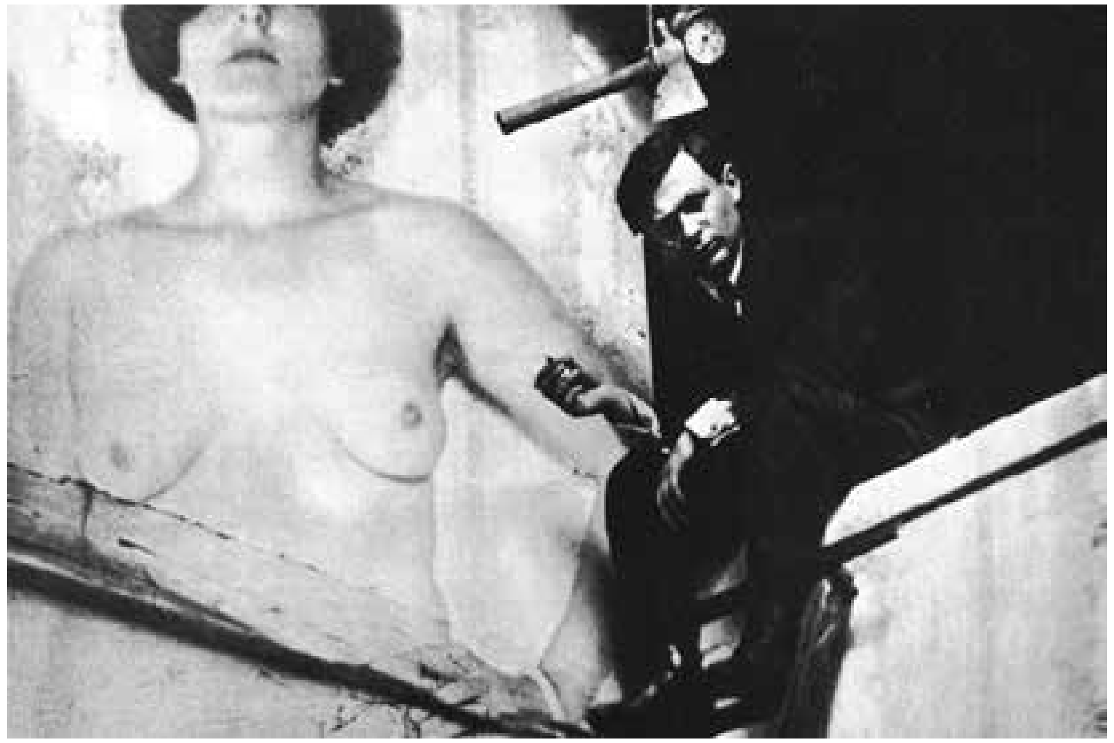
Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier no. 2*, 1912, ulei pe pânză, 147 cm×89,2 cm, Philadelphia Museum of Art. (deasupra)
Man Ray, *Tristan Tzara*, 1921, fotografie. (pagina alăturată)

directly involved in art acquires a concreteness that was hard to imagine a century before. Yves Klein used models in a completely new way: he saw them as brushes that he "softened" in colour and then "painted" with them on the already prepared wall. In fact, he even called them "living brushes", and Manzoni stopped doing sculpting as such, but instead put his signature directly on the skin of the model, calling his creation Living Sculpture.
In this way, art moves from the classical concept of finite work produced by an artist to a new stage, that of action that takes place under the eyes of the spectator. The process of creation is the center of interest, and this process takes place in front of the public. Body painting, body action, performances are some of the names that this way of thinking and artistic action has taken. But everything starts from the first explorations of the new and unusual within the Dada evening gatherings.
Duchamp is also the one who explored what was later called kinetic art and which led to a series of cinematic studies on the impact of the kinetic on the visual. Duchamp used discs with various circular drawings (rotoreliefs), which he attached to an electric engine that ensured their continuous motion. The visual effect is significant, creating both a certain visual magic and an aesthetic image. The study is resumed by Duchamp in one of the films made in collaboration with Hans Richter.
Obviously, these are just a few examples of 20th-century art explorations that have been made, starting from the necessity to look for new ways of artistic expression, new artistic materials, and new approaches to the world and the human soul. Nihilism was not just a negligent, pessimistic attitude. Can we still talk about the functioning of the old categories of classical aesthetics? Certainly not in the same way. But can we consider, for example, that the beautiful was banished from the avant-garde art and the one that followed it? If we consider that artistic beauty is not only given by the balance of forms, by the harmony of the parties, but, above all, by the creative force of the artist, by his imagination, then certainly artistic beauty survives, but in new ways of expression, unimaginable to the previous centuries and in line with the evolution of twentieth-century society. Nihilism thus liberated the field of thought from the huge heritage of many centuries of European culture that at some point seemed to have exhausted its inspirational force, in order to make room for a new vision and energy, capable of re-stimulating artistic imagination. Thus, we can reconfirm Nietzsche's thinking that denial does not irretrievably destroy but releases, proving what Georg Gadamer called the actuality of beauty[12]. And the Nietzschean will to power was converted into creative will, which has radically changed the way art is made today.

Translated from Romanian by Roxana Ghiță.

---

1. Friedrich Nietzsche, Amurgul idolilor sau Cum se face filosofie cu ciocanul, ETA Publishing House, Cluj, 1993, p. 15.
2. Martin Heidegger, Metafizica lui Nietzsche, Humanitas, București, 2005, cap. II, "Nihilismul", pp. 16-22.
3. Idem, p. 18.
4. Friedrich Nietzsche, Ecce homo sau Cum devii ceea ce ești, Centaurus Publishing House, București, 1991, p. 14.
5. Filippo Tommaso Marinetti, Manifestele Futurismului, Art Publishing House, Bucharest, 2009, pp. 75-81.
6. Dan Grigorescu, Cubismul, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1972, p. 23.
7. Jean Cassou, Panorama artelor plastice contemporane, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1971, vol. I., pp. 5-7.
8. See the lectures of the two artists at the Bauhaus School of Architecture: Paul Klee, La pensee creatrice, Ecrits sur l'art, Paris, Dessein et Tolera Publishing House, 1980, Vasili Kandinski's works, Spiritualul în artă, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1994, and Point et ligne sur plan. Contribution a l'analyse des elements de la peinture, Paris, Gallimard, 1991.
9. Richard Huelsenbeck, Manifeste Dadaiste, 12 Avril 1918, in Les Grands Manifestes de l'art des XIXe et XXe siecles, Paris, Beaux Arts Publishing House, 2011, pp. 73-75.
10. Tristan Tzara, Manifeste DADA, 23 July 1918, in Op. cit., pp. 81-85 (t.n.)
11. Arthur Danto, What Art is?, New Haven, Yale University Press, 2013, p. XI.
12. Hans Georg Gadamer, Actualitatea frumosului, Polirom Publishing House, Iași, 2000, especially the chapter "Artă și imitație", pp. 15-29.



Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier no. 2*, 1912, oil on canvas, 147 cm × 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art. (opposite page)
Man Ray, *Tristan Tzara*, 1921, photograph.

Dadaismul ca avangardă (neo)kynică

Cristian Iftode

Când spui „avangardă artistică” te gândești la „revoluție” – acesta reprezintă, desigur, un loc comun. Avangardele sunt prin definiție „puse pe scandal”: curajoase până la a fi nesăbuite, belicoase până la a fi „teroriste”, ireverențioase până la a deveni irelevante. Exhibă, epatează, exagerează, oripilează pe omul „cumsecade”, pe omul normalizat, care nu se poate apăra decât afirmând cu cinism: „Mult zgomot pentru nimic.” Nimeni nu se naște cinic de la natură: atunci când nu este o cale de atac folosită de cei puternici și fără scrupule, cinismul este un reflex de apărare al celor care își simt violată credința în Ordine publică și Progres, al celor care își văd batjocorite micile „bucurii” estetice, socotite a fi cele mai „nevinovate” – ba chiar respectabile – dintre plăceri. Dar poate că mai există o cale de a înțelege „cinismul”.

În lucrarea sa de răsunet, apărută în 1983, *Critica rațiunii cinice*, Sloterdijk afirma, de o manieră tranșantă: „Neokynismul secolului XX intră în scenă odată cu dadaismul. Ținta atacului său: tot ce se ia în serios – fie în domeniul culturii și artelor, fie în politică sau în viața burgheză. Nimic nu a lovit cu atâta furie l’esprit du sérieux al secolului nostru ca ambuscada dadaistă. În esență, dadaismul nu este nici o mișcare artistică, nici una anti-artistică, ci o philosophiche Aktion radicală. Ea practică știința unei ironii militante.”[1] În spatele nihilismului trâmbițat de mișcarea de avangardă Dada, filosoful german ghicea o paradoxală și pătimașă „voință de adevăr”, voință de a regăsi „impulsul filosofic al artelor” prin aruncarea în aer a modernismului, cu a sa „artă de tip esteticist, artă a artiștilor.” Aici se cuvine făcută o precizare de ordin lingvistic: traducătorii români s-au văzut nevoiți să calchieze termenul „kynism”, câtă vreme întregul discurs al lui Sloterdijk este construit pe baza confruntării a două „cinisme”, opoziție reflectată în limba germană prin perechea Kynismus/Zynismus.

De o parte s-ar afla cinicul modern, în felul său, un avatar al sofiștilor antici, „non-aderent” la orice discurs de adevăr, elitist blazat, dar și „realist” politic lipsit de orice scrupule, pentru care scopul, singurul scop rămas, adică dobândirea și menținerea puterii, scuză orice mijloace, iar oamenii nu sunt decât numere în statistici. De cealaltă parte, l-am găsi pe filosoful cinic („kynic”) al Antichității greco-romane, conștiință plebee care denunță orice convenție, fard social și joc politic în numele adevărului nud și scandalos al condiției umane reduse la elementaritatea impulsurilor și nevoilor naturale, respingând, în egală măsură, pasivitatea relei-credințe și activismul înverșunat al unui control-freak. Atât în forma ei inițială, cât și în avatarurile ei moderne, atitudinea kynică e sinonimă cu afirmarea animalității vieții, cu un materialism „murdar” (Sloterdijk) care se însoțește, însă, cu o formă

Dada as (neo-)kynic avant-garde

Cristian Iftode

When you say “ avant-garde art” you think of “revolution”, and this is by all means commonplace. Avant-garde movements are by definition poised to “cause a scandal”: bold bordering into reckless, belligerent bordering into “terrorist”, impolite to the point of becoming irrelevant. They extol, show off, exaggerate, and appal the “good” people, the normalized people, who can only defend themselves by stating cynically: “Much ado about nothing”. No one is born a cynic at the outset: when not a means of attack used by the powerful and scrupleless, cynicism is a defence reflex of those who feel their belief in Public Order and Progress has been violated, of those who see their puny aesthetic “joys” trampled, joys deemed to be the most “innocent” – even the most respectable – of joys. But perhaps there is yet another path into understanding “cynicism”.

In his much acclaimed paper published in 1983, Critique of Cynical Reason, Sloterdijk stated in a quite blunt manner: “The neo-kynism of the 20th century comes into play together with dada. The target of its attack: everything that takes itself too seriously - either in the field of culture and art, or in politics or the bourgeois life. Nothing hit l’esprit du sérieux of our century as furiously as the dada ambush. Essentially, dada is neither an art movement, nor an anti-art movement, but a radical philosophische Aktion. It practices the science of a militant irony”[1]. Behind the nihilism hailed by the dada avant-garde movement, the German philosopher guessed a paradoxical and avid “will of truth”, the will to rediscover the “philosophic drive of arts” by blowing up the modernism with its “aestheticist art, the art of artists”. Perhaps a linguistic amendment is in order here: Romanian translators were forced to make a calque of the term “kynism”, given that Sloterdijk’s entire discourse is built on the confrontation of two types of “cynicism”, an opposition rendered in German by the pair Kynismus/Zynismus.

On the one side we’d have the modern cynic, in their own way an avatar of the ancient sophists, “non-adhering” to any declamation of truth, a jaded elitist, but also a political “realist” lacking any scruples, for whom the purpose, the only purpose left, that is acquiring and holding on to power, justifies all means, people being just numbers in statistics. On the other side, we supposedly find the cynic (“kynic”) philosopher of the Greek-Roman Antiquity, a plebeian conscience that disclaims any convention, social make-up, and political games in the name of the naked, scandalous truth of the human condition reduced to the elementariness of natural drives and needs, equally rejecting the passiveness of ill-faith and the fierce activism of a control-freak. Both in its initial form, and in its modern avatars, the kynic attitude is synonymous with heralding the animality of life, with a “dirty” materialism (Sloterdijk) which is alas accompanied by a radical, non-religious, disconcerting, and “existentialist” form of asceticism. Sloterdijk’s basic idea was, in these conditions, that of conducting a critique of cynical reason – “reason” disclaimed, in Marxist terms, as a “false enlightened conscience” and, in Freudian terms, as an expression of “discomfort in culture” of the modern man[2] – by resuscitating the ancient cynicism (kynicism).

Confined to the respectable tomes of the history of philosophy, ancient cynicism is today a highly debated topic. This is owing to a great extent to Sloterdijk, but also to the last course that Michel Foucault held at Collège de France, in 1984. Published in 2009, the course titled Le courage de la vérité has at its center the notion of cynical parrêsia, a notion that Foucault also understands as existential “veridiction” and “veridicity”: a brutal, aggressive, straightforward speaking of truth, but also “true life”, naked, peeled clean of social preconception and convention. “The form of existence as living scandal of the truth, this seems to me to be the core of cynicism”[3]. When the French thinker held his lectures on cynical philosophy, just a few months before his death, he

radicală, nereligioasă, deconcertantă şi „existenţialistă" de ascetism. Ideea de bază a lui Sloterdijk era, în aceste condiţii, aceea de a realiza o critică a raţiunii cinice – „raţiune" denunţată, în termeni marxişti, ca „falsă conştiinţă luminată" şi, în termeni freudieni, ca expresie a „disconfortului în cultură" al omului modern[2] – prin resuscitarea cinismului (kynismului) antic.
Marginalizat în tomurile respectabile de istorie a filosofiei, cinismul antic reprezintă, astăzi, un subiect foarte discutat. Acest fapt se datorează, în bună măsură, lui Sloterdijk, dar şi ultimului curs pe care Michel Foucault l-a ţinut la Collège de France, în 1984. Publicat în 2009, cursul intitulat *Curajul adevărului* are în centru noţiunea de parrêsia cinică, noţiune pe care Foucault o înţelege, deopotrivă, ca „veridicţie" şi „veridicitate" existenţială: spunere brutală, agresivă, fără ocolişuri, a adevărului, dar şi „viaţă adevărată", nudă, dezbrăcată de prejudecăţi şi convenţii sociale. „Forma de existenţă ca scandal viu al adevărului, acesta mi se pare a fi miezul cinismului."[3] Când gânditorul francez pronunţa prelegerile consacrate filosofiei cinice, cu doar câteva luni înaintea morţii sale, nu era la curent cu lucrarea lui Sloterdijk, de care doar auzise. Foucault începea prin a-şi exprima rezervele faţă de două constante în interpretarea cinismului pe care le regăsim – însă într-o formă foarte bine nuanţată – şi la filozoful german: obiceiul de a echivala cinismul antic cu o expresie a individualismului, a afirmării de sine, precum şi reiterarea opoziţiei dintre un cinism pozitiv, „bun", care ar fi mai degrabă antic, şi un cinism cu valoare negativă, mai curând modern. Mai întâi, eticheta de „individualism" riscă să fie anacronică sau, oricum, imprecisă, atunci când e aplicată Antichităţii greco-romane. Ceea ce rămâne, însă, valabil atât pentru cinismul antic („kynism"), cât şi pentru dadaism ca avatar modern al kynismului este „maniera agresivă de a fi în serviciul celorlalţi, muşcându-i fără încetare prin provocări"[4]: potrivit expresiei inspirate a lui Foucault, filosoful cinic este „un binefăcător în mod esenţial, fundamental şi constant agresiv" al semenilor săi[5]. La fel se vor vedea pe ei înşişi artiştii avangardei. În al doilea rând, opoziţia dintre cinici „buni" şi cinici „răi" este, în mod inevitabil, una politică: sistemul îi „recuperează" pe cei cu care poate lucra sau faţă de care îşi permite să fie elastic, rezilient, anulându-i sau marginalizându-i pe cei de „nedomesticit". Din această perspectivă, mi se pare că ultimele cursuri ale lui Foucault (1983 şi 1984) atrag, în fond, atenţia asupra nevoii de cinici „răi", adică de critici radicali ai culturii, obiceiurilor şi tendinţelor noastre de a ne uniformiza, conforma şi „normaliza" – rebeli, aşa cum au fost artiştii implicaţi în fenomenul Dada – , fără a tăgădui şi nevoia noastră de cinici „buni" – adică de cei care se îndeletnicesc cu o critică (fie ea de stânga sau de dreapta) a culturii şi a instituţiilor, dar o fac, totuşi, destul de comod instalaţi în interiorul acestora.
Întotdeauna suspectă sau suspectabilă (de x sau de y), „opoziţia" rămâne inevitabilă: ţine de modul nostru de a gândi şi, deopotrivă, de „logica" oricărei acţiuni politice. Vom spune, atunci: prin opoziţie cu cinismul modern, cool şi dezabuzat, (neo)kynismul este mereu pătimaş, radical şi exagerat în toate privinţele: „pătimeşte" după dreptate şi adevăr, socotind actuala stare de fapt – a societăţii, a culturii, a artei – drept una intolerabilă. Latră şi muşcă, vrea să dea cu toate măştile de pământ, să spună adevărul nud şi fără ocolişuri al omului, să trăiască o viaţă „nudă", fără ruşine şi fără culpe inoculate de alţii: dar pentru aceasta, se vede obligat să „joace teatru" (cea mai bună formulă a principiului vieţii kynice mi se pare aceasta: „teatrul scandalului adevărului"[6]). Ca şi cum adevărul „din spatele" tuturor măştilor nu se lasă spus decât din spatele unei măşti. Iată cum, la fel ca în cazul tuturor opoziţiilor structurale semnalate în discursul filosofiei, perechea kynism/cinism „maschează" un indecidabil.
În câte sensuri, mai mult sau mai puţin „capitalizabile", putem, atunci, vorbi despre dadaism ca avangardă neokynică par excellence?

was not up to date with Sloterdijk's paper, of which he had only heard. Foucault began by expressing his reservations towards two constants in interpreting the cynicism which we can also find - but in different tinges - in the German philosopher's paper: the habit of putting an equal mark between the ancient cynicism and an expression of individuality, of self-asserting, as well as the iteration of the opposition between a "good", positive cynicism, which is rather of the ancient sort, and a rather more modern negative cynicism.
First, the label of "individualism" runs the risk of being anachronistic or anyhow inaccurate when applied to the Greek-Roman Antiquity. However, what remain valid both for the ancient cynicism ("kynism") and for dada as a modern avatar of kynism is "the aggressive manner of being in the service of other, biting them relentlessly by challenging them"[4]: according to Foucault's well-inspired expression, the cynical philosopher is an "essentially, fundamentally and constantly aggressive benefactor" of their kin[5]. The artists of the avant-garde will see themselves in the same manner. Secondly, the opposition between "good" cynics and "bad" cynics is unavoidably a political one: the system "recovers" those it can work with or in relation to whom it can afford to be elastic, resilient, cancelling out or isolating the "untamable" ones. From this perspective, it seems that Foucault's last courses (1983 and 1984) basically draw one's attention to the need for "bad" cynics, that is to say radical cynics of our culture, habits, and trends towards uniformity, conformity, and "normalization" – rebels, like the artists involved in the dada phenomenon - without denying our need for "good" cynics – that is those that undertake a critique (be it left-wing or right-wing) of culture and institutions, but do it, nonetheless, established quite comfortably inside them.
Always suspicious or subject to suspicion (by x or y), "the opposition" remains unavoidable: it depends on our way of thinking and also on the "logic" of any political action. And so we will say: in opposition to modern cynicism, cool and sated, (neo)kynism is always passionate, radical and exaggerated in all regards: "passionate" about justice and truth, considering the current state of affairs - of society, culture and art - as intolerable. It barks and bites, it wants to smash all masks against the ground, to speak out man's naked, blunt truth, to live a "nude" life, without shame and guilt forced upon them by others: but for that, it is obliged to "perform the act" (the best formula of the principle of kynic life seems to me to be the following: "the act of the scandal of truth"[6]). As if the truth "behind" all masks only allowed to be told from behind a mask. Here's how, just like with all structural oppositions dealt with in philosophical speeches, the pair kynism/cynicism "masks" something undecidable.
Then, in how many more or less "capitalizable" senses of the notion can we speak of dada as neokynic avant-garde par excellence? The manifesto-texts of the Dadaists defy any "serious" reading protocol. Their attacks are not targeted towards "ideals" of humanistic civilization, but towards the placement of any value on a pedestal, on an "ideal sky", "away from the unleashed world" of the Great War. Confronted with the cynicism of those pendulating between two measures, the "tactic" that Dadaists experiment with is "that of declaring oneself in agreement, in a dirty-ironical way, with the greater evil"[7]. (In fact, the name "dada" itself, probably suggested by Tzara, voices a radical No, under the ironic form of a double statement in Romanian or Russian[8].) Their stake is a kynic one, the weapons that they use are, however, cynical: in fact, they are all weapons originating from the "pouch" Diogenes, the tramp-philosopher, whose name is associated with a type of speaking the truth that is not only bold, but also theatrical, insolent, acid, antiphrastic. There is no (neo)kynism without a little bit of cruelty and a bit more theatrical act: in short, without an "actual" cynical dimension.

Textele-manifest ale dadaiştilor desfid orice protocol „serios" de lectură. Atacurile acestora nu vizează „idealurile" civilizației umaniste, ci plasarea oricărei valori pe un soclu, pe un „cer ideal", „departe de lumea dezlănțuită" a Marelui Război. În fața cinismului celor care jonglează cu două măsuri, „tactica" pe care dadaiştii o experimentează este „aceea de a se declara de acord, într-o manieră murdar-ironică, cu răul cel mai mare."[7] (De altfel, însuşi numele „dada", sugerat, probabil, de Tzara, dă glas unui Nu radical, sub forma ironică a unei duble afirmații în română sau rusă[8].) Miza lor este una kynică, armele pe care le utilizează sunt cinice: de fapt, toate sunt arme provenite din „traista" lui Diogene, filosoful-vagabond, de al cărui nume se leagă un tip de rostire a adevărului nu doar curajoasă, ci şi teatrală, impertinentă, caustică, antifrastică. Nu există (neo)kynism fără un pic de cruzime şi ceva mai mult teatru: pe scurt, fără o dimensiune „efectiv" cinică.

Problema cu orice „teorie a avangardei": dacă nu se ia în serios, nu mai este o „teorie"; dacă se ia prea în serios, nu mai este „a avangardei". „Dada nu se revoltă împotriva burghezei «instituții artă». Dada se întoarce împotriva artei ca tehnică a semnificării", ca „maşinărie a semnificării… De aici comportamentul anarhist."[9] În gestul teatral şi autodestructiv de a trâmbița moartea artei, răzbate, astfel, impulsul kynic al întoarcerii la elementar, la animalitate şi naturalitate. Marcat, încă din prima tinerețe, de scrierile lui Nietzsche, Hugo Ball „ajunge la ideea unei distrugeri afirmative, în felul celei pe care Nietzsche o vedea în nihilismul activ."[10] Fiind, de la bun început, revoltat, militant şi activ, nihilismul Dada este mai mult – sau mai puțin? – decât o pledoarie disperată pentru o nouă cultură: devine o afirmație paradoxală a „vieții adevărate" şi a adevărului contradictoriu al vieții, care nu se va lăsa „împăcat" de nicio dialectică, fie ea hegeliană sau marxist-leninistă.[11]

„Aventura" Dada a avut momentul ei istoric, momentul ei de glorie, însă atitudinea dada, „spiritul" antispiritualist al dadaismului, vitalist-antiumanist şi pacifist-belicos, rămâne marca decisivă a avangardei. Neavând decât acest palier al libertății ca instinct, al libertății „negative" de a refuza conformismul, de a sparge canoanele – nu şi pe acela, „pozitiv", al autolimitării prin ceea ce Nietzsche denumise „marele stil" –, mişcarea Dada nu putea dura şi nu putea coagula un curent propriu-zis: dar „spiritul" dada poate oricând fermenta, zdruncina, provoca revoluții. Cumva, Dada nu sfârşeşte niciodată să înceapă.

În concepția lui Foucault, arta modernă atestă o recurență a „modului de existență cinic" (kynic) pe toate palierele ei „antiplatoniciene" şi „antiaristoteliciene": arta nu mai trebuie să „împodobească" realitatea, nici nu mai trebuie să o „imite", ci să o „dezgolească" şi să o „demaşte"; arta devine „loc de irupere a elementarului", ea capătă „ceea ce am putea numi o funcție esențialmente anticulturală."[12] Odinioară, Benjamin formulase această idee la modul cel mai exact: „manifestările Dada" au transformat operele de artă, din obiecte „atractive" sau „încântătoare" destinate „imersiei contemplative", în „centre ale scandalului", în „torpile"[13]. Mai mult decât atât: prin modul direct, fizic, în care aceste „manifestări" îi afectau pe cei care le performau, prin modul în care aceşti artişti avangardişti se puneau pe ei înşişi în pericol, dadaismul reprezintă o punte de legătură între filosofia cinică (kynică) şi acționismul contemporan.

Cei o sută de ani care s-au scurs de la înființarea Cabaretului Voltaire au adâncit „aporia" modernă a artei. Pe de-o parte, este evidentă cramponarea de „aură" (ca să folosim termenul lui Benjamin), înțeleasă nu atât ca o neputință a iubitorilor de artă de a abandona raportarea romantic-idealistă la opere sau „fetişizarea" acestora, cât mai ales ca o stringență a pieței de artă ca atare. Pe de altă parte, vedem cum artistul contemporan a devenit atât de atent la inserția gestului său în rețeaua de relații sociale, încât aproape că nu mai are vreme – sau dispoziție – pentru elaborarea răbdătoare a unei opere, pentru travaliul artistic, pentru „asceza" specifică dintotdeauna muncii artistice.

A fost sau nu politică mişcarea Dada? Da şi nu, nu şi da… Fără ca artiştii implicați în acest fenomen să fi fost, măcar în primă fază, angajați ideologic, aş spune că Dada a întrupat, de la bun început, o „politică a nouă înşine"[14], de rezistență vitală, antiidealistă, chiar „animalică", la ceea ce Foucault va numi putere disciplinară, regularizare şi normalizare biopolitică.

---

1. P. Sloterdijk, *Critica rațiunii cinice*, 2003, Vol. II, Traducere: T. Pârvulescu şi S. Munteanu, Editura Polirom, Iaşi, p. 198.
2. Idem, *Critica rațiunii cinice*, 2000, Vol. I, Traducere: T. Pârvulescu, Editura Polirom, Iaşi, pp. 26, 115.
3. M. Foucault, Le courage de la vérité: Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984), 2009, Seuil/Gallimard, Paris, p. 166.
4. Fr. Gros, „Foucault et la vérité cynique", „Revista de Filosofia: Aurora", Vol. 23, nr. 32, 2011, p. 60.
5. M. Foucault, Op. cit., pp. 256-257.
6. Fr. Gros, „Michel Foucault, une philosophie de la vérité", in A. Davidson şi Fr. Gros (editori), *Michel Foucault: Philosophie (anthologie)*, 2004, Gallimard, Paris, p. 24.
7. P. Sloterdijk, Op. cit., Vol. II, p. 199.
8. V. Şt. Maftei, „Between «Critique» and Propaganda: The Critical Self-Understanding of Art in the Historical Avant-Garde. The Case of Dada", „Journal for the Study of Religions and Ideologies", Vol. 9, nr. 27, 2010, p. 222; A. Codrescu, *The Posthuman Guide. Tzara and Lenin Play Chess*, 2009, Princeton University Press.
9. P. Sloterdijk, Op. cit., Vol. II, p. 205.
10. Şt. Maftei, „Geniul artistic": Nietzsche şi problema creației artistice, 2010, Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, p. 239.
11. „J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraiche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens (…) Liberté: DADA DADA DADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE" (Tristan Tzara, Manifeste Dada 1918, disponibil la: dada-companion.com/tzara_docs/tza_manifeste_1918.php).
12. M. Foucault, Op. cit., p. 174.
13. W. Benjamin, „Lucrarea de artă în epoca reproductibilității sale tehnice", 1936, XVII, Traducere: D. Clinci, Text disponibil la: posthum.ro/walter-benjamin
14. M. Foucault, „About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth", „Political Theory", Vol. 21, nr. 2, 1993, p. 223.

Hans Richter, *Dadascope*, 1961-1965, documentar experimental, color, 39 min. Cadre din secvența „Chanson dada" (1923), text şi voce: Tristan Tzara, muzică: Georges Auric. Prin amabilitatea Hans Richter Estate. (paginile precedente)

The problem with any "theory of the avant-garde": if it doesn't take itself seriously, it is no longer a "theory"; if it takes itself too seriously, it is no longer "avant-garde". "Dada does not revolt against the bourgeois «institution of art». Dada turns against art as technique of signification", as a "machine of signification… Hence the anarchic behaviour"[9]. In the theatrical and self-destructive gesture of heralding the death of art, the kynic impulse to turn back to the elementary, to animality and naturalness bursts. Impressed early in his youth by Nietzsche's works, Hugo Ball "reaches the idea of an affirmative destruction", of the sort that Nietzsche saw in the active nihilism"[10]. Being from the outset revolted, militant and active, the Dada nihilism is more – or less? – than a desperate plead for a new culture: it becomes a paradoxical statement of "true life" and of life's contradictory truth, which will not allow "reconciliation" with any dialecticism, be it Hegelian, or Marxist-Leninist.[11]

The Dada "Adventure" had its historic moment, its moment of glory, but the dada attitude, the dada anti-spiritualist, vitalist-anti-humanist and pacifist-belligerent "spirit" remains the distinctive mark of avant-garde. Having only this level of liberty as instinct, that is the "negative" liberty to refuse conformism, to break patterns – but not also the "positive" one of self-limitation by what Nietzsche called "the great style" –, the Dada movement could not last and could not accrue into an actual current: but the dada "spirit" may at any time ferment, jolt, and cause revolutions. Somehow, Dada never finishes beginning.

In Foucault's conception, modern art shows a recurrence of the "cynical (kynic) way of existence", across all its "anti-Platonic" and "anti-Artistotelian" levels: art is no longer supposed to "embellish" reality, nor should it "mimic" it, but rather "denude" it and "damask" it; art becomes a "place where the elementary bursts", it acquires "what we could call an essentially anti-cultural function"[12]. Once, Benjamin had expressed this idea in the most accurate of manners: "Dada manifestations" turned works of art from "attractive" or "enchanting" objects destined for "contemplative immersion" into "centres of scandal", into"torpedoes".[13] Furthermore: through the direct, physical way in which these "manifestations" affected those who performed them, through the manner in which these avant-garde artists put themselves in danger, dada represents a connecting bridge between cynical (kynic) philosophy and contemporary activism.

The one hundred years that have passed since the establishment of the Cabaret Voltaire deepened art's modern "aporia". One the one side, the confrontation with the "aura" (to use Benjamin's term) is obvious, understood not as the incapacity of art lovers to abandon the romantic-idealistic approach of works of art or turning these into "fetishes", but rather as a stringent need of the art market as such. On the other side, we see how contemporary artists became so careful about inserting their gestures into social media, that they almost have no time left - or disposition, for that matter - for the patient crafting of a work of art, for the artistic labor, for the "asceticism" that has always been typical of artistic activity.

Was Dada a political movement or not? Yes and no, no and yes… Although the artists involved in this phenomenon were not, at least at a first stage, in ideologies, I could say that Dada embodied, from the very beginning, a "policy of ourselves"[14], of vital, anti-idealistic, even "animalistic" resistance against what Foucault would call disciplinary power, political regularization and normalization.

Translated from Romanian by Matei Predescu.

---

1. P. Sloterdijk, Critica rațiunii cinice, 2003, Vol. II, Translation by: T. Pârvulescu and S. Munteanu, Polirom Publishing, Iaşi, p. 198.
2. Idem, Critica rațiunii cinice, 2000, Vol. I, Translation by: T. Pârvulescu, Polirom Publishing, Iaşi, pp. 26, 115.
3. M. Foucault, Le courage de la vérité: Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984), 2009, Seuil/Gallimard, Paris, p. 166.
4. Fr. Gros, „Foucault et la vérité cynique", „Revista de Filosofia: Aurora", Vol. 23, no. 32, 2011, p. 60.
5. M. Foucault, Op. cit., pp. 256-257.
6. Fr. Gros, „Michel Foucault, une philosophie de la vérité", in A. Davidson and Fr. Gros (editors), Michel Foucault: Philosophie (anthologie), 2004, Gallimard, Paris, p. 24.
7. P. Sloterdijk, Op. cit., Vol. II, p. 199.
8. V. Şt. Maftei, „Between «Critique» and Propaganda: The Critical Self-Understanding of Art in the Historical Avant-Garde. The Case of Dada", „Journal for the Study of Religions and Ideologies", Vol. 9, no. 27, 2010, p. 222; A. Codrescu, The Posthuman Guide. Tzara and Lenin Play Chess, 2009, Princeton University Press.
9. P. Sloterdijk, Op. cit., Vol. II, p. 205.
10. Şt. Maftei, „Geniul artistic": Nietzsche şi problema creației artistice, 2010, Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, p. 239.
11. „J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraiche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens (…) Liberté: DADA DADA DADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE" (Tristan Tzara, Manifeste Dada 1918, available at: dada-companion.com/tzara_docs/tza_manifeste_1918.php).
12. M. Foucault, Op. cit., p. 174.
13. W. Benjamin, „Lucrarea de artă în epoca reproductibilității sale tehnice", 1936, XVII, Translation by: D. Clinci, Text available at: posthum.ro/walter-benjamin
14. M. Foucault, „About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth", „Political Theory", Vol. 21, no. 2, 1993, p. 223.

Hans Richter, *Dadascope*, 1961-1965, documentar experimental, color, 39 min. Cadre din secvența „Chanson dada" (1923), text şi voce: Tristan Tzara, muzică: Georges Auric. Courtesy of Hans Richter Estate. (previous pages)

Filmul dada ca psihotraumă

Mircea Valeriu Deaca

Filmele dadaiste compun un corpus redus de filme, semnat în parte de grupul din Zürich (Viking Eggeling și Hans Richter) și de grupul din Paris (René Clair, Marcel Duchamp, Man Ray și Fernand Léger). Ele au fost prezentate în cadrul unor performance-uri. În 7 iulie 1923, la Soirée du Cœur à Barbe: Manhatta (Charles Sheeler și Paul Strand), Rythmus 21 (Hans Richter) și Retour à la rasion (Man Ray). La finalul lui 1924, Francis Picabia și-a pus în scenă coregrafia Rélache, iar în timpul pauzei a fost proiectat Entr`acte (René Clair), însoțit de muzica lui Erik Satie. O altă serată de film dada a avut loc în mai 1925 la Berlin, unde au fost proiectate *Diagonal Symphony* (Viking Eggeling), *Film is Rythm* (Hans Richter), *Opus I, II* și *Opus IV* (Walter Ruttman), Ballet mécanique (Fernand Léger și Dudley Murphy), *Entr`acte* (René Clair) și trei filme realizate de Moholy-Nagy. *Filmstudie* al lui Hans Richter a fost proiectat împreună cu Emak Bakia (Man Ray) la Studio des Ursulines (Paris) în 1926, iar următorul film al lui Richter, Ghosts Before Breakfast sau *Vormittagsspuk*, a fost proiectat în 1928.

În lucrarea de referință dedicată curentului cinematografic dadaist, editată de Rudolf Kuenzli, *Dada and Surrealist Film* (1987), autorul ne oferă în rezumat caracteristicile curentului. Filmele dadaiste „disrup așteptările spectatorului privind narațiunea convențională, ideea că filmul prezintă o realitate și dorința de a se identifica cu personajele din film." Ele sunt „radical non-narative, non-psihologice și sunt autoreferențiale prin indicarea constantă a faptului că aparatul cinematografic este o mașină de produs iluzii. Prin defamiliarizarea cinematografică a realității, ele încearcă să submineze normele și codurile convenției sociale ale modului tradițional de a realiza filmul, al cărui scop este cel de reproducere a acestei convenționalități."[1]

Pentru David Bordwell, în *A Film History*, filmele dadaiste sunt texte de umor, ireverențioase, formate din asamblări haotice de acțiuni ce pun în evidență accidentul revelatoriu[2]. Pentru Elsaesser[3], combinația dintre mișcarea Dada și cinema ține de criza artistică generată de istoria tehnologică, cea care a provocat indistincția dintre experimentul științific și experimentul artistic, cât și de conștientizarea faptului că efectele estetice pot fi atribuite unor obiecte gata făcute sau unor imagini ready-made.

În acest fel, putem spune că filmul dadaist face neclară distincția dintre experimentul științific și artă. Filmele dadaiste, proiectate în contextul unei instituții documentar-științifice, pot fi conceptualizate ca ilustrații ale unor demonstrații cu caracter științific. Cum vom vedea, filmul dadaist ține de regimul discursurilor care se despart de cantonarea într-o clasificare identitară precisă (acest obiect este artă vs acest obiect este funcțional utilitar). Ele sunt de identificat tocmai prin acest demers de anulare a distincției dintre cele două statusuri. Ca să rezumăm, curentul cinematografic dadaist a provocat o schimbare de paradigmă de clasificare. El a atras atât atenția asupra limitelor neclare dintre genuri: experimentul artistic vs experimentul tehnologic, și a introdus o serie de distincții de tipul: valoarea estetică ≠ investiția excelenței umane; arta ≠ aptitudine, efort sau inspirație; arta ≠ mimesis; arta ≠ valoare financiară, socială, morală și spirituală.

Atenția spectatorului a fost deplasată de la conținutul imaginar mimetic la artefactul artistic, iar interesul spectatorului a fost orientat către plăcerea de a „vedea filmul ca dada"[4], i.e. filmul ca un eveniment de tip dada. Cinematograful dadaist are un caracter de happening și de profilare a caracterului „degradat, excremental" al spectacolului de film, formă de parodie a teatrului[5]. Un film este dadaist în măsura includerii sale într-o proiecție de tip dadaistă. Cu alte cuvinte, nu caracteristici inerente, expresiv stilistice îi conferă filmului caracterul de exercițiu dadaist, ci includerea obiectului film în interiorul unui eveniment performativ, un context de lectură pus în scenă. Sugestia este că nu există film dadaist, ci va fi dadaist orice film proiectat în condițiile adecvate ale performance-ului dadaist.

La acest eveniment performativ generic, atât textul filmic, cât și contextul de proiecție cinematografică trebuie să concureze conjugat pentru a „defamiliariza" instituția cinematografică clasică. Parodia convenției de recepție cinematografică și cea a formelor de narativitate solemnă sau de știri de actualitate, active în filmele dadaiste citate,

Viking Eggeling, *Diagonal Symphony*, 1924, stop-cadru. (deasupra)
Marcel Duchamp, *Anemic Cinema*, 1926, stop-cadru. (pagina alăturată)

Dada film as psycho-trauma

Mircea Valeriu Deaca

Dada films make up a small corpus of films, signed in part by the Zürich group (Viking Eggeling and Hans Richter) and the Paris group (René Clair, Marcel Duchamp, Man Ray, and Fernand Léger). They were shown within the context of performances. On July 7th, 1923, Soirée du Cœur à Barbe: Manhatta (Charles Sheeler and Paul Strand), Rythmus 21 (Hans Richter), and Retour à la raison (Man Ray). At the end of 1924, Francis Picabia staged Rélache, and during the break they screened Entr`acte (René Clair), accompanied by the music of Erik Satie. Another dada soiree took place in May 1925 in Berlin, where they screened Diagonal Symphony (Viking Eggeling), Film is Rythm (Hans Richter), Opus I, II și Opus IV (Walter Ruttman), Ballet mécanique (Fernand Léger amd Dudley Murphy), Entr`acte (René Clair), and three films by Moholy-Nagy. Hans Richter's Filmstudie was screened alongside Emak Bakia (Man Ray) at the Studio des Ursulines (Paris) in 1926, and Richter's next film, Ghosts Before Breakfast, or Vormittagsspuk, was screened in 1928.

In the seminal work dedicated to dada cinematography, edited by Rudolf Kuenzli, Dada and Surrealist Film (1987), the author summarizes for us the characteristics of the movement. Dada films "disrupt the spectator's expectations regarding conventional narrative, the idea that film presents a certain reality and the desire of identifying with the characters". They are "radically non-narrative, non-psychological, and self-referential by constantly pointing to the fact that the cinematic apparatus is a machine that produces illusions. By cinematically defamiliarizing reality, they attempt to undermine the norms and social conventions of traditional filmmaking, whose purpose is to reproduce these conventionalities".[1]

For David Bordwell in A Film History, dada films are humorous texts, irreverent, chaotically assembled from actions that highlight revelatory accident.[2]. For Elsaesser[3], the combination between dada and cinema relates to the artistic crisis generated by technological history, which caused the indiscernibility between scientific and artistic experiments, as well as to the becoming aware of the fact that aesthetic effects can be attributed to ready-made objects or images.

We can therefore say that dada film blurs the distinction between scientific experiment and art. Dada films, screened in the context of a scientifically documenting institution, can be conceptualized as illustrations of scientific demonstrations. As we shall see, dada films pertain to the regime of discourse that breaks away from the limitations of a precise identity classification (this object is art vs. this object has utility). They are identified precisely by this annulment of the distinction between the two statuses. To summarize, the dada film movement caused a shift of the paradigm of classification. It drew attention on the blurry boundaries between genres: artistic experiment vs. technological experiment, and introduced a series of distinctions like: aesthetic value ≠ the investment of human excellence; art ≠ skill, effort, or inspiration; art ≠ mimesis; art ≠ monetary, social, moral, spiritual value.

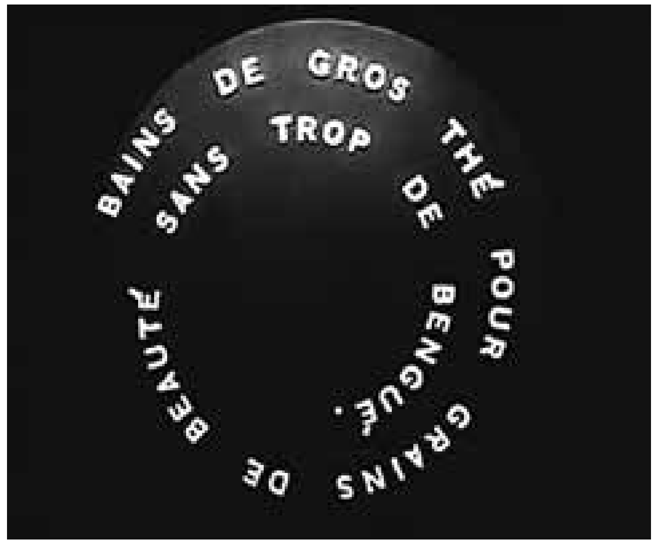
The viewer's attention was drawn from mimetic image content to the artistic artefact, and the viewer's interest was reoriented to the pleasure of "seeing the film as dada"[4], i.e. film as a dada-type event. Dada cinema has the nature of a happening and highlights the "degrading, excremental" character of the film show, parodying theatre.[5]

A film is dada as long it is included in a dada-type screening. In other words, a film's nature as dada exercise is not bestowed upon it by inherent, stylistic characteristics, but by the including the film within a performative event, within a staged reading. The suggestion is that there is no "dada film", and instead that any film screened within the proper conditions of dada performance is dada.

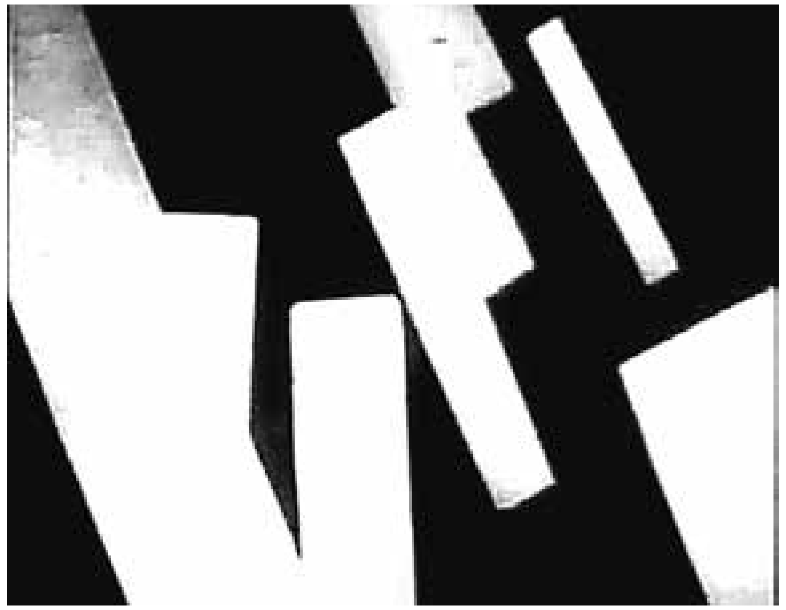
At this generic performative event, the film text as well as the context of screening must compete in conjunction in order to "defamiliarize" the institution of classical cinema. The parody of conventions of cinematic reception and of solemn or current news-type narrative forms seen in the dada films cited recuperates the carnival and pop-culture tradition.[6]

Entr'acte, for instance, stages a series of carnival motifs: the parody wedding, the fair balloon, the cross-dressing of the male as a ballerina or the bearded woman, shooting galleries, the camel, the inverted word and the upward ascension of the coffin, the circus freak, the joyful burial, the hyperbolic mixing of various elements, images of roller coasters, the circus decorations, the figure of the magician in a succession of poses reminding one of a farce. The pictorial model of this degrading genre can be seen in Marcel Duchamp's L.H.O.O.Q. (1919), where the Gioconda is turned into a "femme à barbe". In other words, dada film is a carnivalesque spectacle and fits into the tradition of pop culture.

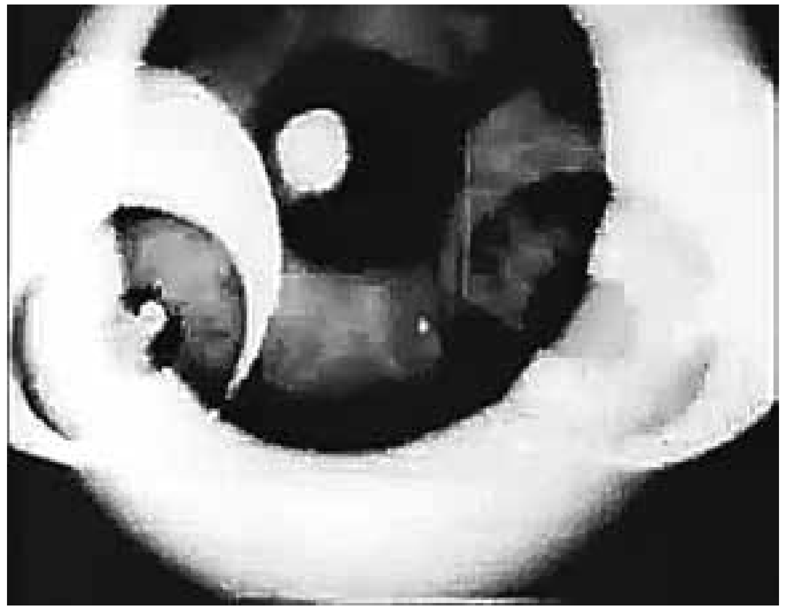
The camera's points of view are ludic in nature. The mobility and



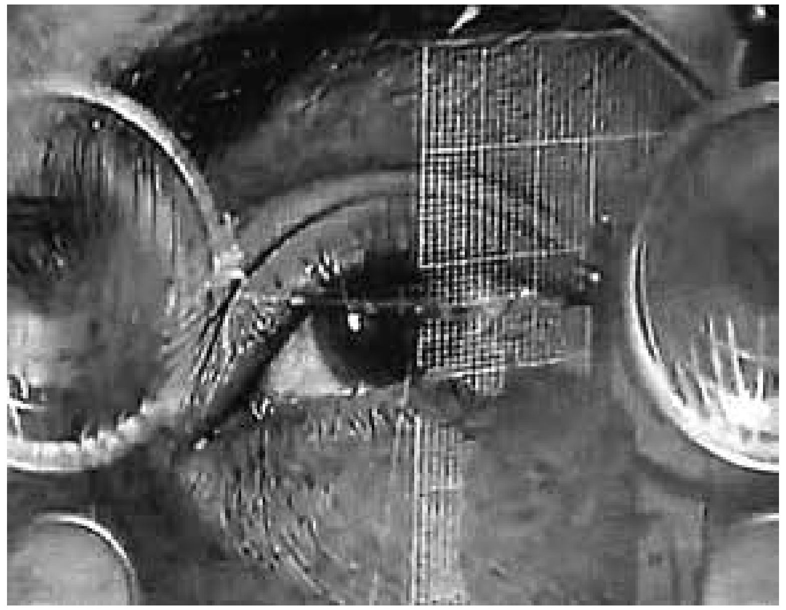
Viking Eggeling, *Diagonal Symphony*, 1924, film still. (opposite page)
Marcel Duchamp, *Anemic Cinema*, 1926, film still. (above)



recuperează tradiția de carnaval și cea a culturii populare[6]. ***Entr'acte***, de exemplu, pune în scenă o serie de motive de carnaval: nunta parodică, balonul de bâlci, travestiul bărbatului în balerină sau femeia cu barbă, tirul cu pușca la bâlci, cămila, motivul lumii pe dos și mișcarea coșciugului în sus, estropiatul, înmormântarea veselă, amestecul hiperbolic de elemente diverse, imaginile de montagne russe, decorul de circ, figura magicianului într-o succesiune ce amintește de farsa de carnaval. Modelul pictural al acestui gen parodic degradant îl găsim în lucrarea lui Marcel Duchamp ***L.H.O.O.Q.*** (1919), unde Gioconda e reprezentată ca „femme à barbe". Cu alte cuvinte, filmul dadaist este un spectacol de tip carnavalesc și se înscrie în tradiția culturii populare. Pozițiile scopice ale camerei de filmat au un caracter ludic. Mobilitatea și poziționarea camerei în poziții spațiale neconvenționale ii creează o plăcere ludică spectatorului. „Nevoia unei mobilități fizice, a deplasării spațiale, a privirii din perspectiva ochiului păsării în zbor și nevoia de a fi dus ori a fi transportat preced cinematograful, iar acesta a transformat, a dat corp și a interpretat acest gen de plăceri."[7] Pentru Benjamin, contemplarea clasică a lăsat loc în experimentul cinematografic dadaist unui dinamism „balistic", inerent noii tactilități dadaiste.[8]
Această alternanță prehipnotică a montajului și alternanței de alb / negru – „flickeringul" – este caracteristică filmului abstract.[9] Mișcarea în spirală a rotoreliefurilor din ***Anemic Cinema*** „intensifică dimensiunea hipnotică a imaginii cinematografice."[10] Tot așa cum onomatopeele verbale se autogenerează, rotoreliefurile autoreferențiale, autosimbolice, generează o „indiferență vizuală."[11] Cacofonia obținută prin repetiție ține, de asemenea, de mecanismele expresive ale carnavalului, descântecele magice ori incantațiile și jocurile de copii. Obiectul filmic reprezentat pe ecran este material, dar materialitatea sa nu are o altă realitate decât cea de semn sau de reprezentare.[12] Elsaesser numește această figură stilistică a unui realism descriptiv, dar antimimetic un fel de „literalism material"[13]situat în opoziție față de „construcțiile metaforice."
Pentru Elsaesser „artefactul tipic dadaist, fotomontajul, indică faptul că materialele nu sunt în mod primar materiale, ci obiecte deja constituite de procese mecanice, ceea ce are ca rezultat semnificativ că ceea ce într-un context reprezintă produsul final este tratat de către Dada ca un material nou."[14] Această transformare semantică – prezentă în obiectele ready-made ale lui Marcel Duchamp – este un „proces de semiotizare, în care un obiect de valoare scăzută sau lipsit de valoare este transformat nu într-o valoare, ci într-un semnificant (ironic) al valorii"[15]. Continuând ideea lui Elsaesser, decontextualizarea și recontextualizarea obiectului în instituția galeriei de artă sau în cea a proiecției filmului, în contextul de tip performance, atrag atenția asupra rolului semnificant al contextului de uz, al utilizării pragmatice. Este astfel artă ceea ce este numit, etichetat sau inclus în convenția instituției de artă.
Filmul dadaist deschide astfel calea disocierii dintre ceea ce este considerat a fi artistic și ceea ce este considerat estetic. Filmul decuplează domeniul artistic de cel estetic. Artisticul nu mai este identic cu ceea ce ține de domeniul estetic. Artistic este ceea ce este inclus în instituția artei, iar estetic este ceea ce este abordat în termenii esteticii. Recuperarea deșeului excremental la Duchamp (Fontaine, 1917) va permite apariția unor opere sculpturale ca ***Grosse Meta Maxi-Maxi Utopia*** (1987, Jean Tinguely). În cazul-limită, este film de artă ceea ce discursul critic / hermeneutic prezintă ca atare și, în această perspectivă, nu există într-un artefact ceva imanent artistic. A fi film de artă este produsul unui mod de lectură. Lecția dadaistă este că orice stimul – indiferent de natura sa – inclus în tehnologia dispozitivului filmic poate fi un film de artă, în condițiile unei performanțe adecvate. Dada este un exercițiu de film în sensul în care provoacă o multiplă categorizare a obiectului.
Montajul analitic, metonimic, pus în evidență și profilat, face ca „energia sistemului filmic să fie activă și vizibilă."[16] Ceea ce are în față spectatorul este o mașină spectaculară care produce, ca o „jucărie științifică"[17] mișcare sau iluzia mișcării obiectului. Pe de o parte, utilizează iluzia mișcării inerentă dispozitivului mecanico-perceptual cinematografic și, pe de altă parte, izolează și dezarticulează fuziunea dintre mișcare și obiectul reprezentat. „Mașina dada nu este atât o mașină metaforică, cât o mașină metonimică, solicitând participarea imaginară ca un act de de plasare, care-i cere spectatorului să vadă și să gândească în mai multe dimensiuni în același timp."[18] Filmul dadaist, utilizând contradicțiile și fricțiunile sistemului, rămâne non-mimetic. Nivelul reprezentărilor rămâne intențional antipsihologic. Fragmentele expuse cinematografic se „articulează ca urme ale unei prezențe figurate în metonimie."[19] În acest sens, filmul dadaist este o expunere a aparatului cinema, care se pune pe scenă ca dispozitiv afișat. Poziția conceptual estetică dadaistă este cea a reflecției prin distanțare asupra poziției scopice sociale,



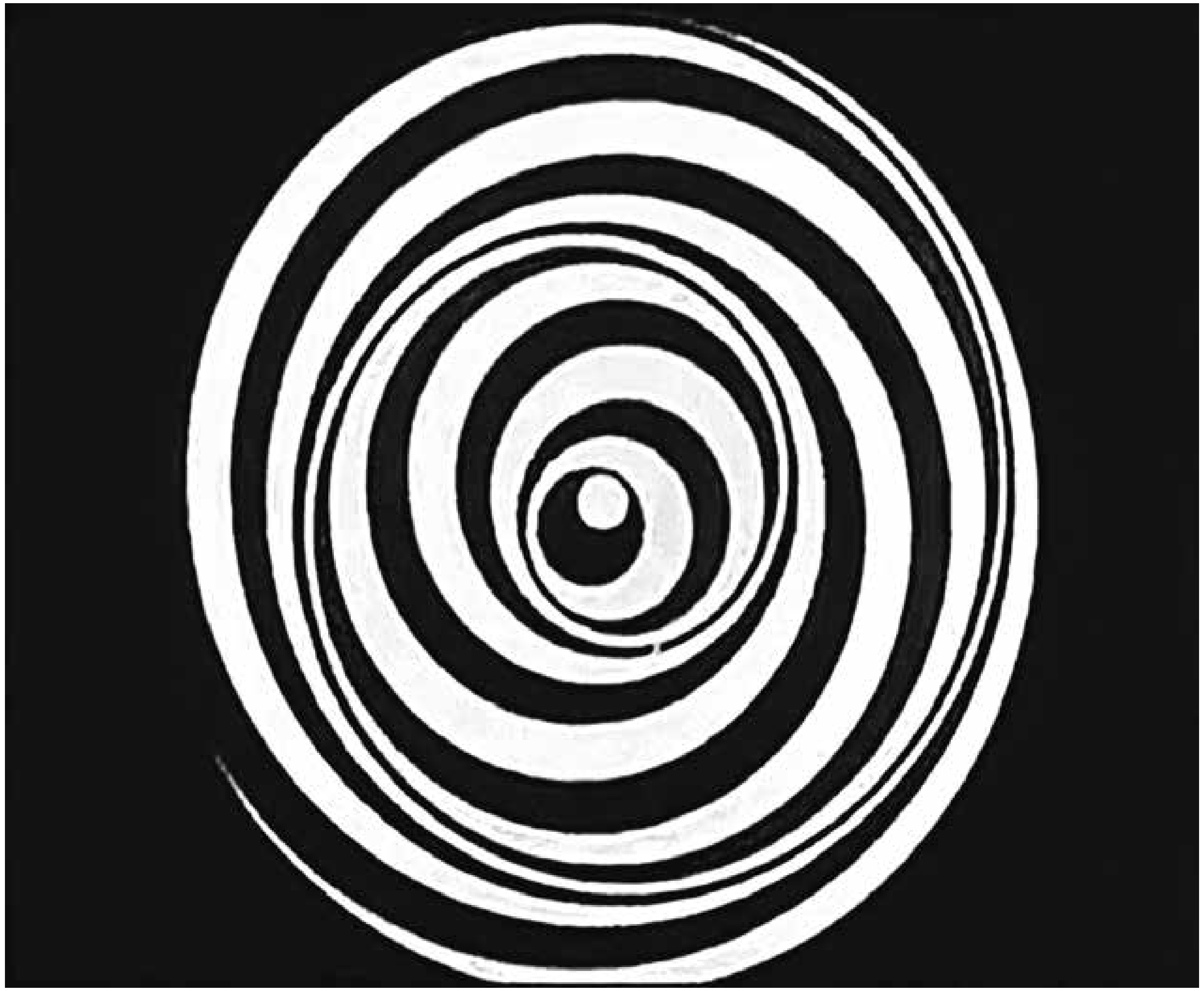
Fernand Léger, Dudley Murphy, *Ballet mecanique*, 1924, stop-cadru. (deasupra)
Hans Richter, *Rythmus 23*, 1923, stop-cadru. (alături)
Hans Richer, *Rythmus 21*, 1921, stop-cadru. (pagina alăturată)



positioning of the camera in unconventional spaces playfully delight the spectator. "The need of physical mobility, of spatial movement, of bird's eye views and the need to be carried or transported precede cinema, and cinema transformed, embodied, and interpreted this kind of pleasure".[7] For Benjamin, classical contemplation gave way in Dadaist cinematic experiment to a "ballistic" dynamism inherent to the new dada tactility.[8] This pre-hypnotic alternation in montage and the alternation of black and white – "flickering" – is characteristic of abstract cinema[9]. The spiral motion of the rotoreliefs in Anemic Cinema "intensifies the hypnotic dimension of the cinematic image"[10]. Just as verbal onomatopoeia are self-generating, the self-referential, self-symbolic rotoreliefs generate a "visual indifference"[11]. The cacophony obtained through repetition pertains to the expressive mechanisms of the carnival, spells or incantations, and children's games. The filmic object represented on the screen is material, but its materiality has no reality between that of sign or representation[12]. Elsaesser calls this stylistic trope of a descriptive yet antimimetic realism a sort of "material literalism"[13], placed in opposition to "metaphorical constructions".
For Elsaesser, "the dada artifact, photomontage, indicates that materials are not primarily materials, but objects already built by mechanical processes, which has the significant result that what in one context is a finished product is treated by dada as raw material"[14]. This semantic transformation – present in Duchamp's ready-mades – is "a process of semiotization, in which an object of low or no value is transformed not in a value, but in a(n ironic) signifier of value"[15]. Taking Elsaesser's idea forward, the decontextualization and recontextualization of the object within the institution of the art gallery or in that of the film screening, in a performance-type context, draw attention to the signifying role of use context, of pragmatic usage. Art is therefore what is named, labelled, or included in the conventions of the art institution.
Dada film therefore paves the way towards dissociating between what is considered artistic vs. what is considered aesthetic. The film disconnects the artistic from the aesthetic. The artistic is no longer identical with what pertains to the aesthetic. Artistic is what is included in the art institution and aesthetic is what is tackled in aesthetic terms. The redemption of excremental waste for Duchamp (Fontaine, 1917) will give way to sculptural works like Grosse Meta Maxi-Maxi Utopia (1987, Jean Tinguely). In the borderline case, an art film is what the critical / hermeneutic discourse presents as such, and, in this perspective, there is no artefact that is immanently artistic. Being an art film is the product of a way of reading. The Dadaist lesson is that any stimulus – regardless of its nature – included in the technology of the filmic device can be an art film, in the context of an adequate performance. Dada is a film exercise in the sense that it forces a multiple characterization of the object. Analytic, metonymic montage, highlighted and fore-grounded, causes "the energy of the filmic system to be active and visible"[16]. What the viewer has in front of him is a spectacle machine that produces, like a "scientific toy"[17], the motion or the illusion of the motion of the object. On the one hand, it makes use of the illusion of motion inherent to the mechano-perceptual cinematic device and, on the other hand, it isolates and de-articulates the fusion between motion and the object represented. "The dada machine is not as much a metaphorical machine as a metonymical one, soliciting the imaginary participation as an act of movement, which demands that the spectator see and think in multiple dimensions and at the same time"[18]. Dada film, making use of the system's contradictions and frictions, remains non-mimetic. The level of representation deliberately stays anti-psychological. The cinematically exposed fragments "articulate as traces of a presence that figuring in metonymy"[19]. In this sense, dada film is an exhibiting of the cinematic device, which is staged as a display object. The conceptual-aesthetic position of dada is that of reflection through distancing on the spectator's social, psychic, and economic position of viewing when faced with the film. Dada film, through its construction – is destined to symbolically stage this aesthetic reflection. Its construction prohibits the viewer from immersing themselves in the imaginary or illusory order of the diegesis and the focusing of attention on the objecthood of the objects acting as signs on the screen (i.e. the cinematic device). Let's also mention though the presence of the eye, which can be associated with the metaphor "the camera is an eye", belonging to Dziga Vertov's Celovek s kinoapparatom [Man with a Movie Camera] (1929) (see Ballet Mecanique, Retour à la raison, Emak Bakia, Filmstudie, Anemic cinema).[20]
We can continue this interpretation using the cultural reading grid that a philosopher like Jacuqes Rancière might apply. Further on we will contextualize the dada artefact not in the logic of spectacle discourse, but in the context of aesthetic reflection. The mix of visual and verbal in Entr'acte (René Chair, 1924) severs the words from the voice that would utter or write them. The viewer is invited to perceive them as visual forms. The gesture, for a philosopher like Rancière is political. He is destined to displace the common regime of the relation between visual and verbal, as it is utilized by the official system of information. The aesthetic experience allows for new ways in which to politically construct collective objects and statements. "The aesthetic community is a community of dis-identified persons". As such, it is "political because political subjectivization takes place with the help of a process of dis-identifying. An emancipated proletarian is a dis-identified worker". In order to create an aesthetic experience, discourse produces a sensorial form of strangeness, placed within the work through a meeting of heterogeneous elements which generates a rupture in the way of seeing and causes the re-examining of the causes of this strangeness. For Rancière this aesthetic trick works within the paradigm of dissent, or, rather in that of dissensus. For Rancière, political or artistic activities involve "forms of innovation that tear bodies from their designated places and liberate speech and expression from their reduction to functionality".

Fernand Léger, Dudley Murphy, *Ballet mecanique*, 1924, film still. (opposite page, up)
Hans Richter, *Rythmus 23*, 1923, film still. (opposite page, down)
Hans Richer, *Rythmus 21*, 1921, film still. (above)

psihice și economice a spectatorului în fața filmului. Filmul dadaist – prin construcție – este destinat a pune în scenă simbolic această reflecție estetică. Construcția sa interzice imersarea spectatorului în ordinea imaginară ori iluzionistă a diegezei și focalizarea atenției asupra caracterului obiectual al obiectelor cu rol de semne de pe ecran (i.e. dispozitivul cinema). Să menționăm totuși prezența figurii ochiului, ce poate fi asociată metaforei „camera este un ochi" a lui Dziga Vertov din *Celovek s kinoapparatom* [Omul cu aparatul de filmat] (1929) (vezi *Ballet Mecanique, Retour à la raison, Emak Bakia, Filmstudie, Anemic Cinema*).[20]
Putem continua în această interpretare și utiliza grila de lectură culturală pe care o aplică un filozof ca Jacques Rancière. Astfel, vom contextualiza în continuare artefactul dadaist nu în logica discursului spectacular, ci în contextul reflexiei estetice. Amestecul de vizual și verbal din Entr'acte (René Clair, 1924) detașează cuvintele de vocea care le-ar profera sau scrie. Spectatorul este invitat să le perceapă ca forme vizuale. Gestul, pentru un filozof ca Rancière, este politic. El este destinat să destituie regimul comun al relației dintre vizual și verbal, așa cum este el utilizat de sistemul oficial al informației. Experiența estetică permite noi moduri de a construi politic obiecte și afirmații colective. „Comunitatea estetică este o comunitate de persoane dez-identificate." Ca atare, ea este „politică pentru că subiectivizarea politică are loc cu ajutorul unui proces de dez-identificare. Un proletar emancipat este un muncitor dez-identificat." Pentru a crea o experiență estetică, discursul produce o formă senzorială de stranietate pusă în operă cu ajutorul unei întâlniri de elemente eterogene care generează o ruptură a modului de a vedea și provocă reexaminarea cauzelor acestei stranietăți. Pentru Rancière, această modalitate estetică funcționează în regimul disensiunii sau, mai exact, în regimul dissensusului („dissensus"). Pentru Rancière, activitățile politice sau artistice implică „forme de inovație care sfâșie corpurile din locul lor desemnat și eliberează vorbirea și expresia de reducția lor la funcționalitate."
Pentru Rancière, atitudinea dadaist-estetică presupune o atitudine reflexivă, intențional activă, ce propune o nouă poetică, un nou regim stilistic. Totuși, putem propune, cu titlu de ipoteză, că această atitudine nu ține de un demers rațional, ci manifestă o formă de doliu posttraumă sau, altfel spus, este un sindrom posttraumatic. Este efectul unei traume care, din nevoia de a raționaliza cultural-istoric, poate fi polarizată în fenomenul Primului Război Mondial, dar și în ascensiunea formelor totalitar industriale. Astfel, recuperarea jocurilor cu artefactele și ireverența carnavalescă țin de această formă de potențare a haosului și regresului în zona infernului carnavalesc și capătă justificare ca formă de regenerare prin potențarea elementelor disruptive. La nivel individual, această gestică ține de paradigma mecanismelor psihice de joc ce permit ieșirea din regimul normal al actelor. Jocul permite formele simulate de acțiuni fără consecințe „serioase" și permite manifestările comicului, râsului și glumelor (ca mecanisme de reajustare a perspectivei de înțelegere a unei situații ce, în anumite contexte, permit o formă de apărare în fața agresiunii externe).[21]
Estetica dadaistă reprezintă o formă de apărare psihică în fața unei agresiuni externe, formulată ca un traseu conceptual de regresie și decompoziție a unității obiectului: fie el obiectul diegetic, fie el obiectul film. A aduce la minim plasticul reprezintă gestul de a provoca doar conștiința a ceva prin refuzul metaforei, emoției, narațiunii etc. Mișcarea asociată indicilor de adâncime este interpretată de Judovitz[22] ca un simulacru al culorii în *Anemic Cinema*. Pe de altă parte, izolarea mișcării ca trăsătură particulară de explorat cognitiv în sine duce la fuziunea dintre uman și mecanic. Obiectele inanimate diegetice sau obiectul film sunt animate de o mișcare caracteristică agenților animați, iar personajele (balerina) sunt animate de mișcări mecanice. Vezi în acest sens cyborgul ca hibrid format dintre mecanic și psihic.[23]
Conștiința prezintă un aspect de integrare al modalităților senzoriale.[24]
Poetica dadaistă propune izolarea trăsăturilor și recategorizarea imaginii ca artefact în sine și nu ca obiect reprezentațional. Regresia către formele primare ale gramaticii viziunii tinde spre izolarea calităților sau trăsăturilor componente ale viziunii (compozițiile lui Vassily



Kandinsky și studiile sale de gramatică conceptuală a viziunii[25] ce amintesc de proiectul lui Gaetano Kanisza din 1980 [26], ori compozițiile lui Piet Mondrian) sau către originarul viziunii copiilor (viziunea infantului la Paul Klee, *Le balon rouge*, 1922).
Dadaismul – precum și alte curente ale perioadei, cubismul, constructivismul – explorează modul de dezintegrare a conștiinței.

Marcel Duchamp, *Anemic Cinema*, 1926, stop-cadru. (deasupra)

For Rancière, the dada-aesthetic attitude presupposes a reflexive attitude, intentionally active, which proposes a new poetics, a new stylistic regime. Still, we may suggest as hypothesis that this attitude does not pertain to a rational process, and instead manifests a kind of post-trauma mourning, or, in other words, is a post-traumatic syndrome. It is the effect of a trauma which, given the need cultural-historically rationalize, can be polarized in the phenomenon of the First World War, but also in the rise of industrial totalitarianisms. Therefore, the redemption of artefact games and carnivalesque irreverence relate to this form of potentiating chaos and regress in the carnivalesque underworld and gain justification as means of regeneration through the potentiation of disruptive elements. On an individual level, this gesturing pertains to the paradigm of psychic game mechanisms, which allow the escape from the normal regime of acts. Games allow simulated actions without "serious" consequence, and allow for manifestations of the comical, laughter, jokes (as mechanisms for readjusting one's perspective of understanding a certain situation that, in certain contexts, allow for a means of defence against external aggression).[21]
Dada aesthetics are a means of psychic defence against an external aggression, formulated as a conceptual path of regression and decomposition of the unity of the object: be it a diegetic object or a film object. To reduce the plastic to a minimal represents a gesture of provoking only the awareness of something through the refusal of metaphor, emotion, narration, etc. The movement associated with depth markers is interpreted by Judovitz[22] as a simulacrum of color in Anemic Cinema. On the other hand, the isolation of movement as particular trait to be cognitively explored in itself leads to the fusion between the human and the mechanical. Inanimate diegetic objects or the film object are animated by a movement characteristic of animate agents, and the characters (the ballerina) are animated by mechanical movements. See in this sense the cyborg as hybrid between the mechanical and psychic.[23]
Consciousness presents an aspect of integration for sensorial modalities[24]. Dadaist poetics proposes the isolation of traits and the re-categorization of the image as artefact in itself and not as representational object. The regression towards the primary forms of the grammar of vision tends towards the isolation of the component qualities or traits of vision (the compositions of Wassily Kandinsky and his studies of conceptual visual grammar[25], which echo Gaetano Kanisza's 1980 project[26] or Piet Mondrian's compositions) or towards the primary vision of children (the infant's vision in Paul Klee's Le balon rouge, 1922).
Dada – as well as other movements of the time, like cubism and constructivism – explores the disintegration of consciousness. Consciousness is defined through the integrative nature of its experience and component elements. Dada isolates the means and component traits of conscious experience to "bring the on the stage" of attention and to transform them into independent conscious experiences. We can say, at the same time, that this aesthetic movement explores the psychic content of the non-Freudian unconscious, and, in occurrence, the cognitive kind (that explored by the neurosciences).
Cinematic dada operates a destructuring of the integrity of consciousness into its components. Bringing a particular sensorial channel to the viewer's attention is destined to "reinitialize" conscious experience. The process can be, following the metaphor of computational processes characteristic of computerized informatics systems, interpreted as a reinitialization of the system. The viewer is therefore put in the position of being aware of the artefact nature, made up of various a-semantic components, of the object represented, of the representation device, and of psychic experience. The unity and integration characteristic of daily conscious experience, of the objects of scientific positivism, and of imaginary constructions of classical narrative cinema are disintegrated in order to unveil the fundamentals of a senseless reality (indeterminate, a-semantic, and made up of discrete units). A foundation hidden by the illusory nature of the imaginary, of the "desire for fiction". Dada cinematic techniques, with the help of non-natural effects and discontinuities, force upon the spectator a conscious understanding of dis-continuous reality, articulated in three domains: the reality of the cinematic medium, the "objective" reality of the natural world, and the reality of psychic experience.[27] In the extreme case, the elimination of the cinematic object, represented, diegetically, in favour of a screen lacking details, objects, and other categorized forms – a black screen – is a form of mourning and regression towards a conscious

Marcel Duchamp, *Anemic Cinema*, 1926, film still. (above)

Conștiința se definește prin caracterul integrativ al experienței și al elementelor sale componente. Dadaismul izolează modalitățile și trăsăturile componente ale experienței conștiente, pentru a le „aduce pe scena” atenției și a le transforma în experiențe conștiente independente. Se poate spune, în același timp, că acest curent estetic explorează conținutul psihic al inconștientului nonfreudian, și, în ocurență, cel de factură cognitivă (cel explorat de neuroștiințe). Dadaismul cinematografic operează o destructurare a integralității conștiinței în părțile sale componente. Aducerea în atenția spectatorului a unui canal senzorial particular e destinată a „reinițializa” experiența conștientă. Procesul poate fi, dacă urmărim metafora proceselor computaționale caracteristice sistemelor informatice computerizate, interpretat ca o reinițializare a sistemului. Spectatorul este astfel adus în poziția de a fi conștient de caracterul de artefact, realizat din diverse elemente componente asemantice, al obiectului reprezentat, al aparatului de reprezentare și al experienței psihice. Unitatea și integrarea caracteristice experienței conștiente cotidiene, ale obiectelor pozitivismului științific și ale construcțiilor imaginare cinematografice ale filmului narativ clasic sunt dezintegrate pentru a ne dezvălui fundamentul unei realități lipsite de sens (indeterminate, asemantice și formate din unități discrete). Fundament ascuns de către iluzoriul imaginarului, al „dorinței de ficțiune”. Tehnicile cinematice dadaiste, cu ajutorul efectelor non-naturale și discontinuităților, îi forțează spectatorului o înțelegere conștientă a realității discontinue articulate în trei domenii: realitatea mediului cinematografic, realitatea „obiectivă” a lumii naturale și realitatea experienței psihice.[27] În cazul extrem, eliminarea obiectului cinematic reprezentat, diegetic, în favoarea unui ecran lipsit de detalii, obiecte și alte forme categorizate – un ecran negru – este o formă de doliu și de regresie către o experiență de conștiință în sine, o experiență a conștiinței care nu mai este conștiința a ceva cu excepția propriului conținut (v. Hans Richter, Rythmus 23). Să menționăm modelul pictural al unui Malevici, etichetat de acesta ca „haosul înainte de geneză” (pătratul negru / alb în cadru alb).
Totodată, filmul dadaist izolează și aduce în prim-plan trăsăturile componente ale unei imagini holistice, ale unei experiențe conștiente, integrate ca și cum un asemenea tip de experiență ar fi fost traumatic deteriorat ori iremediabil pierdut. Ca o modalitate de resetare a aparatului psihic, filmul dadaist aduce în prim-planul atenției submodalitățile componente ale experienței: forma, indicii de adâncime, mișcarea, recunoașterea de obiecte și recunoașterea fețelor și izolarea lor de alte componente: decuplarea diegezei de sistemul emoțional și narativ, decuplarea compozițiilor grafice 2D de fuziunea cu obiectele 3D și explorarea ritmurilor repetitive temporale, de o manieră indiferentă la direcționalitatea curgerii temporale (spațializarea timpului).
Am considerat acest gest de repunere sub semnul întrebării a fundamentului stabil convențional al realității și de resetare al cadrului epistemic de interacțiune cu realitatea o consecință a unei traume.
În această accepție, filmul dadaist este o formă de doliu care, prin refugiul în joc și în dezasamblarea convenției și iluziei cinematografice, permite o relansare a interacțiunii cu realitatea. Filmele dadaiste pun în operă o destructurare perceptuală a experienței sensibile și conștiente integrate, o destructurare carnavalescă a unor obiecte și acțiuni, o destructurare a contextului de interpretare al artefactului film. Acest procedeu stilistic îi permite artefactului film să fie mai disponibil unui spectru mai larg de interpretări și categorizări. La nivel simbolic, acest program estetic reprezintă o formă de doliu, de mecanism posttraumatic, destinat a reduce profilactic conștiința la elementele sale primare pentru a permite o nouă resetare a mecanismului psihic, adică a produce o formă de terapie destinată unei noi „geneze”.

1. Rudolf E. Kuenzli (ed.), *Dada and Surrealist Film*, Willis Locker & Owens, New York, 1987, p. 7.
2. David Bordwell, Kristin Thompson, *A Film History. Introduction* (2 ed.), McGraw Hill, New York, 2003, p. 177.
3. Thomas Elsaesser, „Dada / Cinema?”, în Rudolf E. Kuenzli, Op. cit., pp. 13-28.
4. Idem, p. 14.
5. Idem, p. 17.
6. Mircea Deaca, *Le Carnaval et le Film de Fellini*, Editura Libra, București, 2009.
7. Thomas Elsaesser, Op. cit., p. 16.
8. Idem, p. 17.
9. Raymond Bellour, *Le Corps du cinema. Hypnoses – emotions – animalites*, P.O.L., Coll. Trafic, Paris, 2009.
10. Dalia Judovitz, „Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade”, pp. 46-57, în Rudolf E. Kuenzli, Op. cit., p. 52.
11. Eadem, p. 53.
12. Thomas Elsaesser, Op. cit., p. 21.
13. Idem, p. 22.
14. Idem, p. 23.
15. Ibidem.
16. Idem, p. 25.
17. Idem, p. 23.
18. Idem, p. 25.
19. Ibidem.
20. Dalia Judovitz, Op. cit., p. 51; Inez Hedges, „Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's L'Etoile de Mer”, pp. 99-109 în Rudolf E. Kuenzli, Op. cit., p. 100.
21. Dirk Eitzen, „The Nature of Film Comedy, or Why Is Shaun of the Dead Funny?”, în „Projections”, Volume 6, Issue 2, Winter 2012, pp. 1-17; și Torben Grodal, „A General Theory of Comic Entertainment. Arousal. Appraisal and the PECMA Flow”, în Nannicelli Ted & Paul Taberham (eds.), Cognitive Media Theory, Routledge, 2014, pp. 177-195.
22. Dalia Judovitz, Op. cit., p. 51.
23. Matthew Biro, The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin, U of Minneapolis P, Minneapolis, 2009.
24. Giulio Tononi, „Integrated information theory of consciousness: an updated account”, în Archives Italiennes de Biologie, vol. 150, 2012, pp. 290-326; Giulio Tononi, „Phenomenology to the Mechanisms of Consciousness: Integrated Information Theory 3.0”, în Oizumi M, Albantakis L, Tononi G. (2014), From the Phenomenology to the Mechanisms of Consciousness: Integrated Information Theory 3.0, PLoS Comput Biol 10 (5): e1003588, Link:10.1371/journal.pcbi.1003588; Cristof Koch, The Integrated Information Theory of Consciousness, 2014, Link: youtube.com/watch?v=LGd8p-GSLgY; Cyriel Pennarz, „Identification and integration of sensory modalities: Neural basis and relation to consciousness”, în „Consciousness and Cognition”, nr. 18, 2009, pp. 718–739.
25. Vassily Kandinsky, Point-Ligne-Plan. Contribution a l'analyse des éléments picturaux [1926], Denoel, Paris, 1970.
26. Gaetano Kanizsa, La grammaire du voir. Essai sur la perception [1980], Diderot Editeur, Paris, 1998.
27. „Neuroștiința și neuropsihologia demonstrează azi că percepția lumii și a filmului, precum și funcționarea cortexului sunt fundamental discontinue, o stare continuă de activitate segmentată”, afirmă Maria Poulaki, în „Brain Science and Film Theory. Reassessing the Place of Cognitive Discontinuity in Cinema”, publicat în „Projections”, Volume 9, Issue 1, Summer 2015, pp. 23-42.

Man Ray, *Emak Bakia*, 1926, stop-cadru. (pagina alăturată)

experience in itself, an experience of consciousness that is no longer the consciousness of something with the exception of its own contents (v. Hans Richter, Rythmus 23). Let's also mention the pictorial model of Malevich, labelled by him as "the chaos before genesis" (black / white square in a white frame).
At the same time, dada film isolates and brings out the component features of a holistic image, of a conscious experience, integrated as if such a kind of experience was traumatic, deteriorated, or irredeemably lost. As a means of resetting the psychic apparatus, dada film brings to the forefront of attention the submodalities composing experience: shape, depth indexes, motion, the recognition of objects and faces and their being isolated from other components: the disconnecting of diegesis from the emotional and narrative system, the disconnecting of 2D visual compositions by the fusion with 3D objects, and the exploration of repetitive temporal rhythms, in a manner indifferent to the directionality of the flow of time (the spatialization of time).
I have seen this re-questioning of the conventionally established fundamentals of reality and the resetting of the epistemic framework of interaction with reality as a consequence of a trauma. In this view, dada film is a kind of mourning that, through its refuge in play and in the disassembling of cinematic convention and illusion, allows for a relaunching of our interaction with reality. Dada films work a carnivalesque destructuring of objects and actions, a destructuring of the context of interpretation for film artefacts. This stylistic procedure allows the film artefact to be more available for a broader spectrum of interpretations and categorizations. On a symbolic level, this aesthetic program represents a form of mourning, of post-traumatic mechanism, destined to prophylactically reduce consciousness to its primary elements in order to allow for a resetting of the psychic mechanism, that is, to produce a form of therapy towards a new "genesis".

Translated from Romanian by Rareș Grozea.

1. Rudolf E. Kuenzli (ed.), Dada and Surrealist Film, Willis Locker & Owens, New York, 1987, p. 7.
2. David Bordwell, Kristin Thompson, A Film History. Introduction (2 ed.), McGraw Hill, New York, 2003, p. 177.
3. Thomas Elsaesser, „Dada / Cinema?”, in Rudolf E. Kuenzli, Op. cit., pp. 13-28.
4. Idem, p. 14.
5. Idem, p. 17.
6. Mircea Deaca, Le Carnaval et le Film de Fellini, Editura Libra, București, 2009.
7. Thomas Elsaesser, Op. cit., p. 16.
8. Idem, p. 17.
9. Raymond Bellour, Le Corps du cinema. Hypnoses – emotions – animalites, P.O.L., Coll. Trafic, Paris, 2009.
10. Dalia Judovitz, „Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade”, pp. 46-57, in Rudolf E. Kuenzli, Op. cit., p. 52.
11. Eadem, p. 53.
12. Thomas Elsaesser, Op. cit., p. 21.
13. Idem, p. 22.
14. Idem, p. 23.
15. Ibidem.
16. Idem, p. 25.
17. Idem, p. 23.
18. Idem, p. 25.
19. Ibidem.
20. Dalia Judovitz, Op. cit., p. 51; Inez Hedges, „Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's L'Etoile de Mer”, pp. 99-109 in Rudolf E. Kuenzli, Op. cit., p. 100.
21. Dirk Eitzen, „The Nature of Film Comedy, or Why Is Shaun of the Dead Funny?”, in „Projections”, Volume 6, Issue 2, Winter 2012, pp. 1-17; and Torben Grodal, „A General Theory of Comic Entertainment. Arousal. Appraisal and the PECMA Flow”, in Nannicelli Ted & Paul Taberham (eds.), Cognitive Media Theory, Routledge, 2014, pp. 177-195.
22. Dalia Judovitz, Op. cit., p. 51.
23. Matthew Biro, The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin, U of Minneapolis P, Minneapolis, 2009.
24. Giulio Tononi, „Integrated information theory of consciousness: an updated account”, in Archives Italiennes de Biologie, vol. 150, 2012, pp. 290-326; Giulio Tononi, „Phenomenology to the Mechanisms of Consciousness: Integrated Information Theory 3.0”, in Oizumi M, Albantakis L, Tononi G. (2014), From the Phenomenology to the Mechanisms of Consciousness: Integrated Information Theory 3.0, PLoS Comput Biol 10 (5): e1003588, Link:10.1371/journal.pcbi.1003588; Cristof Koch, The Integrated Information Theory of Consciousness, 2014, Link: youtube.com/watch?v=LGd8p-GSLgY; Cyriel Pennarz, „Identification and integration of sensory modalities: Neural basis and relation to consciousness”, in „Consciousness and Cognition”, nr. 18, 2009, pp. 718–739.
25. Vassily Kandinsky, Point-Ligne-Plan. Contribution a l'analyse des éléments picturaux [1926], Denoel, Paris, 1970.
26. Gaetano Kanizsa, La grammaire du voir. Essai sur la perception [1980], Diderot Editeur, Paris, 1998.
27. „Cognitive neuroscience and neuropsychology by no means consider perception a smooth and continuous process. Far from that, discontinuity does not only seem to be the foundation of any kind of world (and film) perception, but also the foundation of brain functioning in the first place”, Maria Poulaki states in „Brain Science and Film Theory. Reassessing the Place of Cognitive Discontinuity in Cinema”, published in „Projections”, Volume 9, Issue 1, Summer 2015, pp. 23-42.

Man Ray, *Emak Bakia*, 1926, film still. (above)

Inima în gaz. Dada sex – de spălat mintea șchioapă

Dan Victor

„Jos arta, căci s-a prostituat!" (Ion Vinea, 1924)
Adaptare după textul *Le Coeur à Gaz,* cu texte de Tristan Tzara și fragmente din *Împăratul Chinei*, de Georges Ribemont-Dessaignes

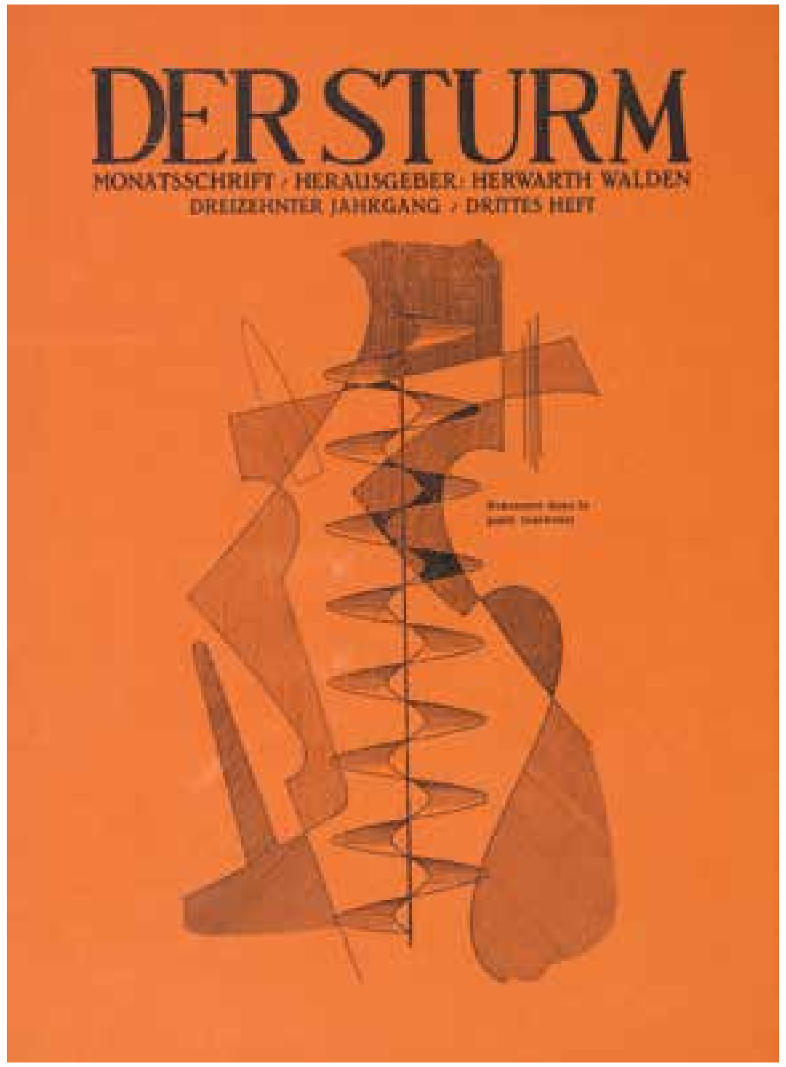
Dacă Tristan Tzara, „Domnul Dada", ca să folosesc expresia lui Hans Richter, era obosit de lirismul facil și spiritul dogmatic de la începutul secolului XX, acum, la începutul secolului XXI, ce ar mai putea spune domnia sa? Tristan Tzara era fascinat de simțul spectacolului, de entuziasm și, mai ales, de confruntarea directă cu publicul, într-un profund dispreț pentru ideea de artă, iremediabil compromisă prin conformism, convenționalism, artificializare și platitudine. Repet, acum, la începutul secolului XXI, ce ar mai putea spune domnia sa?
Tot de la acea vreme se auzeau diverse opinii, Jean Paulhan care vorbea despre „Antiterorismul literaturii" (de ce nu și antiterorismul teatrului): „Nu te-ai săturat de atâtea locuri comune?"; sau: „Ne-am plictisit să auzim mereu aceleași povești, aceleași romane, aceleași poezii, aceleași piese de teatru...", opina Aragon. Tristan Tzara a refuzat „teroarea" locului comun, exersând, în schimb, obsesia de a rămâne inocent, necorupt de clișee, convenții și cuvinte uzate, obsesia de a nu fi sedus și viciat, de exemplu, de ceea ce astăzi numim teatrul fără viață, teatrul mort, după propunerea lui Peter Brook, aplicabilă aici la noi într-o nefericită măsură, teatrul fiind prăfuit, plin de clișee, compromisuri, fără direcții artistice novatoare, revolute ș.a.m.d.
Propunerea noastră teatrală, neconvențională, cum i se mai spune astăzi, după textul lui Tristan Tzara, dacă se vrea, în oarecare măsură, poate fi numită și happening. Instrumentele de lucru ale concepției regizorale, valabile pe un text, să spunem, cu o poveste succesivă, la acest text al lui Tristan Tzara nu mai funcționează. Textul dramatic sau, mai degrabă, antitextul său dramatic este supus unei declarate incoerențe.
Concepția noastră se sprijină pe însăși motivația mișcării Dada: revoltă și provocare. Spargerea „oglinzii" convenționale a textului dramaturgic impune și spargerea „oglinzii" convenției „montării" unui astfel de text. Astfel că respectivele „cioburi ale oglinzii sparte" au noi semnificații de tip artistic, însumate aceleiași direcții, propusă de mișcarea Dada, adică revoltă și provocare.
O reiterare a reprezentațiilor, cum au fost propunerile Cabaretului Voltaire de la 1916, poate însemna un material, un document istoric cu posibile amendări critice. Propunerea noastră nu vrea sa urmărească acest traseu. Găsim foarte important ca pe structura textului „Inima în Gaz" să ne adresăm publicului de astăzi în mod nu neapărat incoerent, cât sugerând din incoerențele lumii contemporane, invitându-l să privească activ prin niște „cioburi de oglindă" la diverse realități care îi tulbură viața de zi cu zi, zdruncinându-i ființa până la (des)ființare.
Bineînțeles că oferim publicului, totodată, și unul dintre puținele contacte cu textul lui Tristan Tzara, încă necunoscut la noi pe măsura în care ar merita față de gigantica influență adusă artelor în secolul XX, până în zilele noastre.
Ne-am folosit pentru această propunere teatrală și de alte texte ale lui Tristan Tzara, precum și de textul altui dadaist, G. Ribemont-Dessaignes, care a scris printre altele și piesa de teatru *Împăratul Chinei*. Aceste texte adăugate vin să amprenteze natura textului inițial și, totodată, să sprijine cursivitatea imaginilor scenice propuse, care alcătuiesc ideea spectacolului nostru.
Provocarea publicului din partea noastră nu are substanța originară, cea a dadaismului, care, nu de puține ori, a fost o provocare în sine, ci este mai mult o provocare la atitudine față de influențele vremurilor noastre, între încercarea de acceptare a zilei de azi și neîncrederea în ziua de mâine, în noianul de deraieri care ne sunt infiltrate: exacerbare sexuală, boala mobilului, a calculatorului, căderea în singurătate, drogurile, manipularea maselor, frica de reala libertate, spaima ascunsă de un eventual război, starea de debusolare față de violența evenimentelor interne și față de cele de pe întreaga noastră planetă.
Pe tot parcursul propunerii noastre artistice, actorii vor purta cu ei ramele „tabloului" în care vor putea include și câte un spectator, chiar lăsându-l pe spectator „prins în ramă". Toate aceste improvizații vor fi abil susținute de homeless-ul, care poate fi, în același timp, autointitulându-se, Tristan Tzara, dada, arta, teatrul, portavoce a libertății înseși în absoluta necondiționare ș.a.
Deliberat, modul de emisie al cuvintelor de către actori, pe anumite pasaje, urmărește desființarea semnificației acelui cuvânt, acelei fraze, implicit a trăirii reale a respectivului personaj, sugerându-se astfel o dereglare, să spunem, a capacităților psihofizice și transformarea lui într-un mecanism automat supus manipulării.
Pe structura textului *Inima în gaz*, scris de Tristan Tzara, deliberat incoerent, unde personajele sunt organe, Gură, Ochi, Sprânceană, Gât, Nas, Ureche și… Madelaine, folosindu-ne de mijloacele comediei mute, de pantomimă, de elemente clovnești, de dans – mișcări forțat ilustrative, prin repetiții automate, de parodierea unor clișee teatrale, de parodierea falselor trăiri afective și falsei implicații politice, niște figuri bizare, costumate în saci de polietilenă, vor provoca publicul, conform coordonatelor mișcării Dada, vreme de 50 de minute, la un dialog, segmentat, din când în când, de un homeless care împinge un cărucț pentru alimente, incantând strident *La chanson d'un dadaïste* al lui Tzara (pe muzică de Georges Auric) ori emițând diverse opinii, desigur, dadaiste.

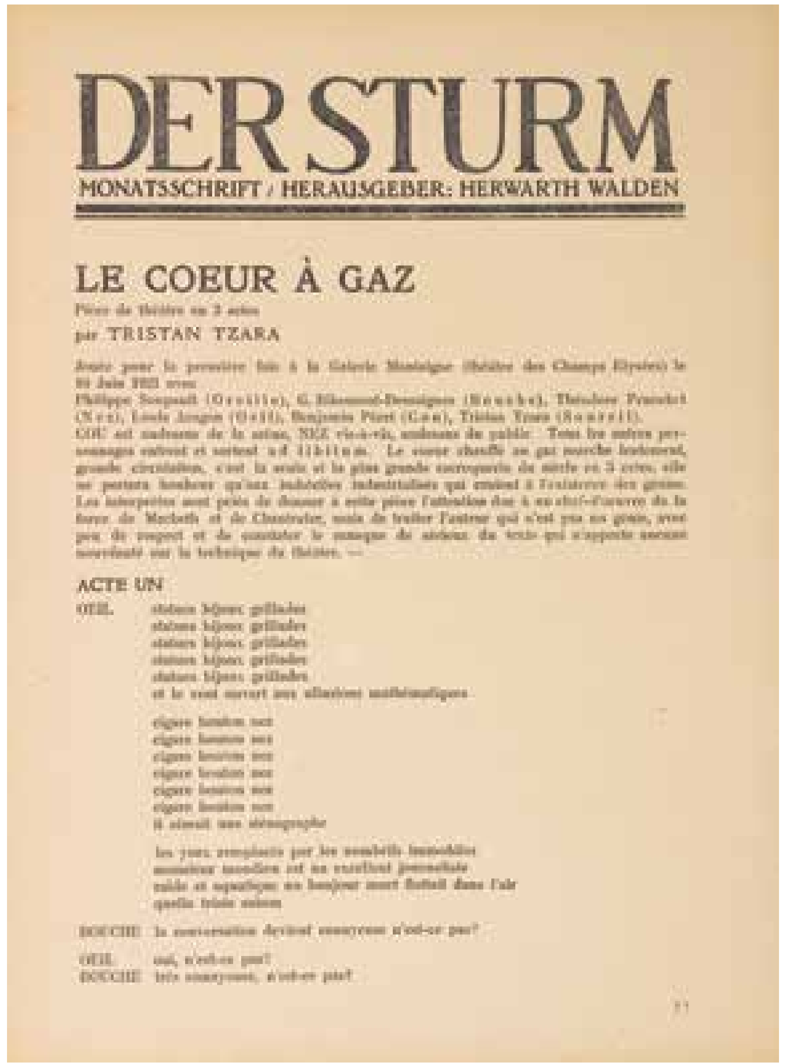
Heart in gas. Dada sex – for washing the limping mind

Dan Victor

"Forget art, 'cause it has corrupted itself!" (Ion Vinea, 1924)
Adaptation after Le Coeur à Gaz, with texts by Tristan Tzara and extracts from China's Emperor, by Georges Ribemont-Dessaignes

If Tristan Tzara, "Lord Dada", to use Hans Richter's expression, was sick of the convenient lyricism and dogmatic spirit at the beginning of the 20th century, now, at the outset of the 21st, what could his highness have more to say? Tristan Tzara was fascinated by the sense of what is spectacular, by enthusiasm, and most of all, by the direct confrontation with the public, in a profound contempt for the idea of art, incurably compromised by conformism, conventionalism, artifice and platitude. I repeat, now, at the beginning of the 21st century, what could his highness have more to say? Traced back to the same period, different opinions could be heard, for instance Jean Paulhan, who spoke of "literature's antiterrorism" (and why not theatre's antiterrorism): "Haven't you had enough of so many commonplaces?"; or: "We are tired of listening on and on to the same stories, the same novels, the same poetry, the same theatre plays…", considered Aragon. Tristan Tzara refused "the terror" of the commonplace, exercising instead the obsession to stay innocent, uncorrupted by stereotypes, conventions, and worn-out words, the obsession of not being seduced and tainted by what today, for example, we call lifeless theatre, dead theatre, according to Peter Brook's proposal, applicable to our local scene in an unfortunate measure, our theatre being dusty, obsolete, full of clichés, compromises, lacking novel artistic directions, etc.
Our theatrical proposal, unconventional, as they say today, based on Tristan Tzara's text, if it is preferable, to some extent, could also be called a happening. The toolkit for a directing conception that might suit a text, let's say, structured around a narrative story, does not function any longer for this text written by Tristan Tzara. The dramatic score or, rather, its dramatic anti-text, is subjected to a voluntary incoherence. Our conception is supported by the very principle of the dada movement: revolt and defiance. Breaking the dramaturgical text's conventional "mirror" also imposes the shattering of the "editing" convention of such a text. As a result, these "broken mirror shards" gain new artistic significance, subsumed by the same direction proposed in the dada movement, which is revolt and defiance.
A reiteration of the performances, as offered by the Cabaret Voltaire in 1916, may represent a material, a historical document, with possible critical interventions. Our proposal does not wish to follow this path. We find it extremely important, by using the textual structure of "Heart in gas", to be able to address today's public not necessarily in an incoherent way, but rather to suggest some of the incoherencies of our contemporary world, inviting the public to actively observe through "mirror shards" the diverse realities that disturb its day to day living, shaking its being to the point of (non)being.
Of course we are offering the public, at the same time, a rare opportunity to encounter Tristan Tzara's text, still unknown to the local audience, though it should be, seeing his enormous influence on 20th century art, up until now.
For this theatrical proposal we have also used other texts by Tristan Tzara, as well as a text belonging to another dada figure, G. Ribemont-Dessaignes, who has written, among other things, the play entitled "China's Emperor". These added texts come to imprint the nature of the initial text and, simultaneously, support the fluency of the proposed scenic imagery, which make up the idea of our performance.
Our challenge for the public does not have the primal substance of Dadaism, which, not rarely, was a challenge itself, but, rather, it regards the attitude towards the influences of our times, between the endeavour of accepting today and distrusting tomorrow, amongst the multitude of deviations that are infused in us: sexual profusion, the obsession with smartphone, computers, into loneliness, drugs, mass manipulation, the fear of actual freedom, the hidden terror of a possible war, the state of confusion in the face of violent local events and in the face of those happening worldwide.
During the entirety of our artistic performance, the actors will wear the frames of the "picture", in which they may also include a spectator, even allowing her to be "caught in the frame". All of these improvisations will be masterfully guided by the homeless character, who can be, at the same time, by self-appointment, Tristan Tzara, dada, art, theatre, freedom's loudspeaker absolutely unconstrained, and so on.
Deliberately, the actors' mode of uttering words, in certain sections, will follow the suppression of the significance of those words, those phrases, and implicitly the actual reactions of those characters, thus suggesting a disordering, let's say, of their psycho-physical capacities and their transformation into automated mechanisms subjected to manipulation.
According to the structure of the text written by Tristan Tzara, Heart in gas, deliberately incoherent, where the characters are organs, Mouth, Eye, Brow, Neck, Nose, Ear and... Madelaine, employing the means of mute comedy, pantomime, clownish elements, dance – forcibly representative gestures, automatic reiterations, parody theatrical clichés, the parody of false feelings and false political involvement, some odd figures, dressed in plastic bags, will provoke the public, in accordance with the principles of the dada movement, during 50 minutes of play, in a dialogue intermittently interrupted by a homeless man who pushes





DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN

LE COEUR À GAZ

par TRISTAN TZARA

ACTE UN

„Oamenii tablouri și organe" vor interacționa cu spectatorii, implicându-i în jocul lor, în diverse acțiuni, situații, cu texte și cuvinte emise într-un fel anume, de exemplu, repetate până la desființarea sensului inițial, străbătând, figurativ, distanța de la obsesiile incoerențelor începutului secolului XX la obsesiile incoerențelor începutului secolului XXI, răsfrânte din cioburile unei oglinzi imaginare (oare computerizată?), fără nicio pretenție de corupție și nici chiar de iluminare a mulțimilor. Orice asemănare cu imediata realitate, impusă inconștientului tuturor, sugerată discret ori plasată nerușinat, prin diverse forme de expresie, media deținând un loc de frunte, mai mult sau mai puțin artistic, în numele iubirii aproapelui și al fireștii evoluții ființei umane, este cu totul întâmplătoare.

a food cart, singing loudly Tzara's La chanson d'un dadaïste (on music composed by Georges Auric) or uttering various Dadaist opinions.

"Picture and organ people" will interact with the audience, involving them in their play, in various actions, situations, with texts and words delivered in a certain way, for example, repeated to the point of annihilating the initial meaning, crossing, figuratively, the distance from the obsessions of incoherence of the beginning of the 20th century to the ones of the 21st century, reflected in the shards of an imaginary mirror (computerized maybe?), without any expectation of corruption and not even of enlightening the masses. Any resemblance to immediate reality, imposed on everyone's subconscious, discretely suggested or abusively inserted, through various forms of expression, media forms bearing a dominant role, more or less artistic, in the name of loving our neighbours and the natural evolution of human beings, is completely coincidental.

Translated from Romanian by Mihai Pecingine.

Pagini din Tristan Tzara, *Le coeur à gaz*, piesă în trei acte, publicată în „Der Sturm", nr. 5 / martie 1922. Director: Herwarth Walden (deasupra)

Pages from Tristan Tzara, *Le coeur à gaz*, piesă în trei acte, publicată în „Der Sturm", nr. 5 / martie 1922. Director: Herwarth Walden (above)

Medi Met Again The Avant-Garde Artists

Luiza Barcan

Medi Wechsler Dinu

Vârstele tinereții (Ages of youth)

**Invited artists: Heda Stern,
Victor Brauner, Teddy Brauner**

Curator: Luiza Barcan

**May 6 – 15, 2016
Palatul Dacia Romania
Art Safari 2016**

Since all the great encounters and great separations are fated from the start, since only when the circle is closed do passages become possible, it happened just so to Medi Wechsler Dinu, in 2016, the last year this venerable lady of Romanian painting spent in this world. She lived to be more than 107, with grace and dignity, permanently recalling an age when most of us were not even born and recounting herself as a totally special character both in the interwar and the post-war Romanian cultural landscape, as well as the contemporary one. Obviously, her long life traced a living bridge, which is very rare, between the moment of grace of Romanian painting, belonging to the period between the two World Wars, and nowadays' painting, especially as an artist of Balcic, together with Tonitza, Lucian Grigorescu, Iosif Iser, Petrașcu, Șirato, Catargi, and many other painters who made possible the miracle of the artists' colony on the Silver Coast. However, Medi Wechsler, the student of Steriadi at the Fine Arts School, the best of her generation, as her master said himself, and of Ipolit Strâmbulescu, knew her full artistic maturity by perfecting her art in the watercolour technique. After repeated experiments and explorations, when she worked in oil, drew in coal, or in pastel, Medi Wechsler discovered that watercolour was the technique best suited to her vision and temperamental type, especially as the study from nature had fascinated her since her early youth and until the end of the eighth decade of the past century, to which her last works date back.

A subtle air of modernism and a keen interest in the non-finite and fragmented imbue nearly all of her early works. The landscapes in oil on cardboard from Balcic preserve small unworked surfaces, juxtaposing the texture to the support of the background proper, which is treated discreetly, in coloured greys. Some details are drawn in pencil and this very precise line delimits them from the rest of the painted surface, sometimes transforming them into a focus of interest. Upon her full maturity, Medi Wechsler Dinu worked her watercolours with full conviction in their classical structure, which was often sharply asserted and with the wish not to disturb the harmony of the landscape or of the chosen motif.

Still, the artist lived in the avant-garde milieu. She was a close friend and studio colleague of Heda Stern, she had a short affair with Tedy Brauner, the youngest scion of the family of artists to which she felt very linked throughout her whole life, even when their roads parted. She fondly evoked Victor Brauner, with humour and even with a touch of malice. "We both painted in Balcic, but when he showed me one of his works, I saw that Balcic was no longer Balcic," she once confessed to me. Later on, since nearly all the threads of her life were tied to the artists' colony from old Dyonisopolis, where he met her future husband, the avant-garde poet Ștefan Roll, whose real name was Gheorghe Dinu, the son of Enache Dinu, the famous owner of the milk shop where the members of the avant-garde movement met, "You lived a love story with Ștefan Roll," one journalist said in the middle of an interview with Medi Wechsler. The artist promptly volleyed back: "A story? Not a story, but a real novel." Her refusal of avant-garde as a personal option probably also grew deeper due to the radical difference of vision between her and her husband, "Others were interested in my painting, Gheorghe wasn't," she once told me, with unconcealed sadness, while I was trying to understand why she has kept her work hidden for such a long time. Then she added: "You could not, as an intellectual, not have shown interest in avant-garde, yet as an artist, I didn't feel drawn to it." After Ștefan Roll's death, Medi Dinu collected his work religiously; she typed his manuscripts and took care of them for posterity.

Medi Wechsler Dinu's last anthumous exhibition took place this year, only two months before her death, and as I was trying to suggest at the beginning of this text, the event seemed to close that circle of friendship which had opened long time ago, during the 30s of the past century.

As part of the Art Safari art fair, the "Casa Artelor" (Arts House) cultural centre from the third dictrict of Bucharest sheltered a unique plastic discourse, made up of works signed by Medi Wechsler Dinu and her avant-garde friends: Heda Stern, Tedy Brauner, and Victor Brauner. The works on show belonged to the artist's granddaughter, Mrs. Ecaterina Zaharieva, and they obviously struck a distinct note as part of the 2016 edition of the prestigious art fair, since most of the graphics on display are collective works by the aforementioned artists. On the back of some of them, with her known care for all the souvenirs of her life, Medi Wechsler noted down who their authors were. I think, reconstructing somehow the meetings in Heda Stern's studio, that Medi, Victor, Tedy, and Heda repeated in plastic language the poetic-textual experiments of the Dada artists, that is, they were drawing together, after choosing a certain theme, on a single surface, each bringing his or her own contribution of imagination and creativity, and the final result was a single work with several authors, without being able, in the end, to distinguish each one's contribution. There are several dozen such colored drawings, marked by a totally unconstrained vision and apt to defy any cliché. The common denominator of these unusual plastic works is Surrealism.

Medi s-a reîntâlnit cu avangardiștii

Luiza Barcan

Medi Wechsler Dinu

Vârstele tinereţii

**Artişti invitaţi: Heda Stern,
Victor Brauner, Teddy Brauner**

Curatoare: Luiza Barcan

**6–15 mai 2016
Palatul Dacia România
Art Safari 2016**

Cum dinainte sunt sortite şi marile întâlniri, şi marile despărţiri, cum adesea, abia când cercul se închide, trecerile devin posibile, astfel s-a întâmplat şi cu Medi Wechsler Dinu în anul 2016, ultimul petrecut de venerabila doamnă a picturii româneşti pe această lume. A trăit mai mult de 107 ani, cu seninătate şi demnitate, rememorând permanent o epocă în care majoritatea dintre noi nici nu erau născuţi şi povestindu-se pe sine ca personaj cu totul aparte atât în peisajul cultural românesc interbelic şi postbelic, cât şi în cel contemporan. Fără îndoială, îndelungata-i viaţă a trasat, caz rarisim, o punte vie între momentul de graţie al picturii româneşti, cel al perioadei dintre marile războaie mondiale, şi pictura zilelor de acum, îndeosebi ca artistă a Balcicului, alături de Tonitza, Lucian Grigorescu, Iosif Iser, Petraşcu, Şirato, Catargi şi mulţi alţi pictori care au făcut posibil miracolul coloniei artistice de pe Coasta de Argint. Dar Medi Wechsler, studenta lui Steriadi la Şcoala de Belle Arte, cea mai bună din generaţia ei, cum însuşi maestrul afirma, şi a lui Ipolit Strâmbulescu, a cunoscut deplina maturitate artistică, desăvârşindu-se în tehnica acuarelei. După repetate experimente şi tatonări, când a lucrat în ulei, când a desenat în cărbune, tuş sau pastel, Medi Wechsler a descoperit în acuarelă tehnica cea mai potrivită viziunii şi tipului său de temperament, mai ales pentru că studiul după natură a fascinat-o din fragedă tinereţe şi până spre sfârşitul deceniului opt al secolului trecut, de când datează ultimele ei lucrări.
Un iz subtil de modernism şi un interes aparte pentru non-finit şi fragmentar răzbat aproape din fiecare dintre lucrările de tinereţe. Peisajele în ulei pe carton de la Balcic păstrează mici suprafeţe nelucrate, juxtapunând textura suportului fundalului propriu-zis, tratat discret, în griuri colorate. Anumite detalii sunt desenate în creion şi linia aceasta foarte precisă le delimitează de restul suprafeţei pictate, transformându-le, uneori, în centru de interes. La maturitatea deplină, Medi Wechsler Dinu lucrează acuarelă cu deplină convingere în structura ei clasică, adesea răspicat afirmată, şi cu dorinţa de a nu contraria armonia peisajului ori a motivului ales.
Şi totuşi, artista a trăit în ambianţa avangardistă. A fost prietenă apropiată şi colegă de atelier cu Heda Stern, a trăit o scurtă idilă cu Tedy Brauner, mezinul familiei de artişti faţă de care s-a simţit toată viaţa, chiar şi când drumurile lor s-au despărţit, foarte legată. Povestea cu duioşie, cu umor şi chiar cu puţină maliţiozitate despre Victor Brauner. „Am pictat amândoi la Balcic, dar când mi-a arătat o lucrare a lui am văzut că Balcicul nu mai era Balcic”, mi-a mărturisit odată. Mai târziu, fiindcă în colonia artistică din vechiul Dyonisopolis s-au înnodat cam toate firele vieţii ei, l-a cunoscut acolo pe viitorul ei soţ, poetul avangardist Ştefan Roll, pe numele civil Gheorghe Dinu, fiul lui Enache Dinu, celebrul patron al lăptăriei unde se întâlneau membrii grupului de avangardă. „Aţi trăit o poveste de iubire cu Ştefan Roll”, afirma, în mijlocul unui interviu cu Medi Wechsler, o jurnalistă. Replica artistei vine prompt şi răspicat: „O poveste? Nu o poveste, un adevărat roman.” Refuzul avangardismului ca opţiune personală s-a accentuat, probabil, şi din pricina diferenţei tranşante de viziune dintre ea şi soţul ei. „Pe alţii îi interesa ce pictam eu, pe Gheorghe, nu”, mi-a spus odată, cu nedisimulată tristeţe, pe când încercam să înţeleg de ce şi-a ţinut atât de mult timp ascunsă opera. Apoi a completat: „Nu puteai, ca intelectual, să nu fii interesat de avangardă, dar, ca artistă, nu m-am simţit atrasă de ea.” După moartea lui Ştefan Roll, Medi Dinu i-a adunat aproape cu religiozitate opera, i-a dactilografiat manuscrisele şi s-a îngrijit de posteritatea lor.
Ultima expoziţie antumă a lui Medi Wechsler Dinu a avut loc anul acesta, cu numai două luni înainte de moartea ei, şi, cum încercam să sugerez la începutul acestei consemnări, evenimentul a închis parcă acel cerc de prietenie deschis de mult, în anii ’30 ai secolului trecut.
În cadrul târgului de artă Art Safari, Centrul Cultural „Casa Artelor” Sector 3 a fost gazda unui inedit discurs plastic, alcătuit din lucrări semnate de Medi Wechsler Dinu şi de prietenii săi avangardişti: Heda Stern, Tedy Brauner şi Victor Brauner. Lucrările expuse aparţin nepoatei artistei, doamna Ecaterina Zaharieva, şi, fără nicio îndoială, în cadrul ediţiei 2016 a prestigiosului târg de artă au făcut notă distinctivă prin originalitatea paternităţii lor, fiindcă cele mai multe dintre graficile expuse sunt opere colective ale artiştilor deja enumeraţi. Pe verso-ul câtorva, cu grija cunoscută faţă de orice amintire a vieţii ei, Medi Wechsler a notat cine le sunt autorii. Cred, reconstituind cumva întâlnirile din atelierul Hedei Stern, că Medi, Victor, Tedy şi Heda repetau în limbaj plastic experimentele poetico-textuale ale dadaiştilor. Desenau, adică, împreună, după ce îşi propuneau o anumită temă, pe o singură suprafaţă, venind fiecare cu aportul lui de imaginaţie şi de creativitate, iar rezultatul final era o singură lucrare cu mai mulţi autori, fără a se putea în final distinge contribuţia fiecăruia. Există câteva zeci de astfel de desene colorate, amprentate cert de o viziune total neconstrânsă şi menită să desfiinţeze orice fel de clişeu. Suprarealismul e numitorul comun al acestor neobişnuite alcătuiri plastice.
În miniexpoziţia găzduită de Centrul Cultural „Casa Artelor”, în cadrul târgului de artă Art Safari, au mai fost expuse câteva portrete în creion ale lui Medi Wechsler, între ele – cel al lui Jules Perahim şi cel al lui Margit Brauner, câteva desene realizate pe ştraifuri de hârtie şi gândite ca un fel de jurnal vizual al artistei (unul dintre ele se numeşte „Cu Gheorghe la circ”), dar şi un fel de neobişnuită corespondenţă desenată, între Medi Wechsler şi Tedy Brauner, din perioada campaniilor de lucru la Balcic. Sunt desene minuscule, pe bucăţele de carton, însoţite de texte explicative, nelipsite de umor. Unul dintre ele, al lui Tedy Brauner, este un autoportret al autorului, îmbrăcat în costum de marinar şi purtând pe sus palatul Reginei Maria, pe care i-l duce lui Medi, care n-a putut veni „la peisaj”, venind, astfel, „peisajul” la ea. Dincolo de umorul şi spontaneitatea lor, ele sunt astăzi preţioase documente de viaţă şi de creaţie dintr-o epocă spre care încă ne îndreptăm gândul cu nostalgie.
În fine, poate piesele de rezistenţă ale expoziţiei intitulate „Vârstele tinereţii” sunt cele două portrete în ulei pe placaj pe care şi le-au făcut reciproc: Victor Brauner lui Medi Wechsler şi Medi Wechsler lui Victor Brauner. Descoperim aici, la primul, o abordare „cuminte”, aproape clasică, un portret al lui Medi, la prima ei tinereţe, realizat cu multă subtilitate, iar la ea, un portret al prietenului său, poate singurul al lui Victor Brauner, executat cu mare grijă pentru detaliu.
Îi sunt recunoscătoare domnului Bela Krizbai pentru că m-a incitat să selectez aceste lucrări spre a fi expuse la Art Safari, dar şi doamnei Alice Barb, pentru deschiderea arătată faţă de opera şi personalitatea lui Medi Wechsler Dinu. După ce s-a reîntâlnit cu prietenii săi din mişcarea românească de avangardă, în cadrul expoziţiei „Vârstele tinereţii”, Medi s-a grăbit să-i reîntâlnească şi dincolo de lume.

The mini-exhibition sheltered by the “Arts House” cultural centre as part of the Art Safari art fair also exhibited several portraits in pencil by Medi Wechsler, among them one of Jules Perahim and that of Margit Brauner, several drawings made on paper stacks and thought as a visual diary of the artist (one of them is titled “With Gheorghe at the Circus”), but also kind of an unusual drawn correspondence between Medi Wechsler and Tedy Brauner, from the period of the Balcic painting sessions. They are tiny drawings, on pieces of cardboard, accompanied by explanatory notes, which are not lacking in humour. One of them, by Tedy Brauner, is a self-portrait of the author, dressed as a sailor and wearing above his head Queen Marie’s Palace, which he is bringing to Medi, who could not come to draw “from the landscape”, so here he is bringing “the landscape” to her. Besides their humour and spontaneity, today they are precious documents of life and creation in a period towards which we still direct our thoughts with nostalgia. Last but not least, the mainstays of the exhibition titled “The Ages of Youth” were perhaps the two portraits in oil on plywood which they drew of each other: Medi Wechsler by Victor Brauner and Victor Brauner by Medi Wechsler. We discover here, for the first one, an “unassuming”, nearly classical approach, a portrait of Medi in her first youth, achieved with much subtlety, and with her, a portrait of her friend, maybe the only one of Victor Brauner, made with great concern for detail.
I am grateful to Mr. Bela Krizbai, who prodded me into selecting these works for the show at Art Safari, as well as to Mrs. Alice Barb, for her openness to the work and personality of Medi Wechsler Dinu. After meeting again with her friends from the Romanian avant-garde movement, within the “Ages of Youth” exhibition, Medi rushed to meet them again beyond this world.

Translated from Romanian by Roxana Dascălu.

Imagini din expoziţia personală Medi Wechsler Dinu, *Vârstele tinereţii*, artişti invitaţi: Heda Stern, Victor Brauner, Teddy Brauner; curatoare: Luiza Barcan; 6–15 mai 2016, Palatul Dacia România, Art Safari 2016. Prin amabilitatea urbology.ro

Images from the personal exhibition of Medi Wechsler Dinu, *The Ages of Youth*, invited artists: Heda Stern, Victor Brauner, Teddy Brauner; curator: Luiza Barcan; May 6–15, 2016, The Dacia Romania Palace, Art Safari 2016. Courtesy of urbology.ro

Arhitectura modernistă și avangarda românească

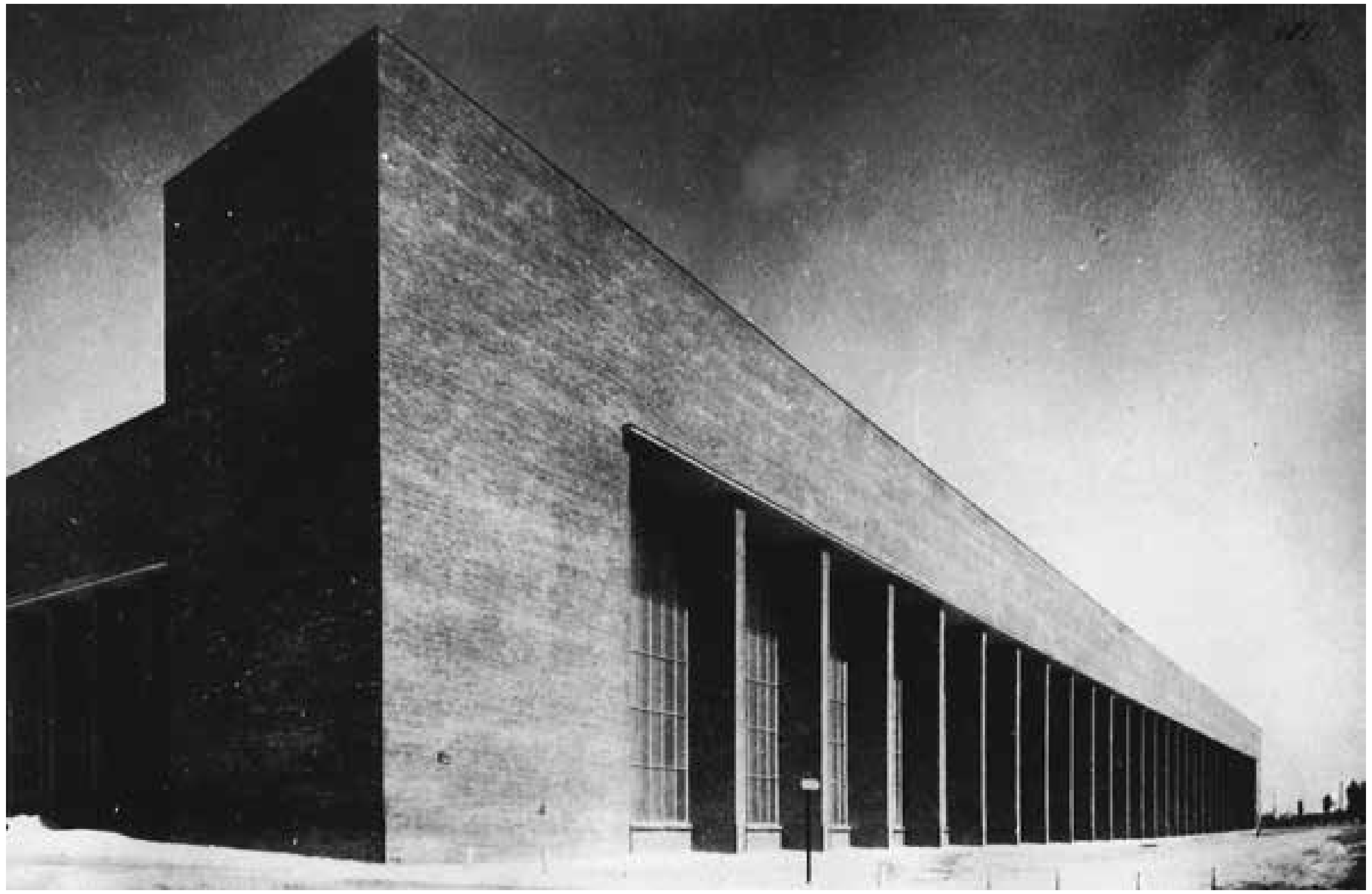
Aleca Bunescu

Deși a apărut în România timid, mult după sfârșitul Primului Război Mondial, mai târziu decât în restul Europei, noul stil arhitectural modernist ajunge să definească în curând noua față a Bucureștiului interbelic și să-și lase amprenta până în zilele noastre, introducând diversitatea în spațiul arhitectural și cultural local. Nu întâmplător, modernismul este adus în țară de artiștii avangardei și îmbrățișat de întreaga societate.
Termenul „avangardă" este bine cunoscut și foarte des utilizat în diverse contexte artistice contemporane. Cei mai puțini știu însă ce a însemnat această mișcare culturală interbelică în plan internațional, cum s-a manifestat ea în România și care au fost legăturile puternice ale avangardei românești cu scena internațională. Caracterizată prin pionierat artistic și cultural, trăsătura definitorie a avangardei sunt experimentul, negarea formelor consacrate și proclamarea noului.[1]
Avangarda reprezintă, în aceeași măsură, nașterea activismului susținut, concentrându-se asupra creației ca proces și neinteresându-se de rezultatul final. Cu toate acestea, asimilarea și manifestarea diferitelor curente de avangardă au fost făcute în mod propriu fiecărei culturi.
Avangarda românească începe să se profileze încă dinaintea Primului Război Mondial în operele și în activismul artistic ale unui grup de tineri plecați la studiu în diferite orașe ale Europei. Bagajul cultural adus cu ei, format din experiențele lor artistice de până atunci, intră în contact direct cu ideile vremii și dă naștere unei noi mișcări artistice. Sub pseudonimul Tristan Tzara, Samuel Rosenstock, împreună cu Hugo Ball, Marcel Iancu, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck și Hans Arp, fondează mișcarea Dada în cadrul Cabaretului Voltaire de la Zürich în 1916. Noutatea manifestărilor, activismul, cât și dinamica în întregime nouă a ideilor acestui grup propulsează conceptele Dada din Zürich spre celelalte orașe europene importante de la acea vreme, stabilind legături importante cu scena artistică de la New York și ajungând, mai târziu, în Japonia.
Dintre toate acestea, numele lui Marcel Iancu merită o atenție sporită. Se naște la București, unde copilărește, ia lecții de desen cu Iosif Iser, în anii liceului fondează revista *Simbol* împreună cu Ion Vinea și Tristan Tzara, ca mai apoi să plece împreună cu fratele său pentru a studia arhitectura în cadrul Institutului Politehnic din Zürich, unde, în paralel cu studiile de arhitectură, devine un pionier al avangardei artistice. O parte importantă a activității sale artistice o constituie crearea măștilor și costumelor pentru performance-urile de la Cabaret Voltaire. Trei ani după proclamarea primelor manifeste dadaiste, Marcel Iancu se îndepărtează de mișcarea Dada, delimitându-se de așa-zisa direcție suprarealistă a grupului. Își continuă însă practica artistică înființând grupul artistic „Das neue Leben" („Viața Nouă"), în colaborare cu Alberto Giacometti și Hans Arp.
Reliefurile sale non-figurative, create între 1916 și 1919, conțin elemente ale căror geometrie și compoziție fac trimitere la o nouă organizare a formei. Acest mediu, folosit și mai târziu, însă în proporții mai mici, îi influențează profund evoluția estetică în arhitectură. În plus, datorită rolului său de co-fondator al mișcării Dada, Marcel Iancu se profilează drept unul dintre cele mai importante personaje ale avangardei românești.[2]
După întoarcerea la București în 1922, artistul înființează, împreună cu Ion Vinea și cu Jaques G. Costin, revista ***Contimporanul***. În mod distinct de celelalte culturi, cultura românească, tânără încă și mult prea nouă în termeni istorici, nu este pregătită pentru ideea de negare radicală a tradiției, care stătea la baza sa. Astfel, punctul de atracție artistică al avangardei românești, în perioada de început, devine constructivismul.

Marcel Iancu, *Casa Juster*, ca. 1934, București.
Horia Creangă, *Uzinele Malaxa*, fabrica de țevi, 1936, București. (pagina alăturată)

Modernist Architecture and Romanian Avant-Garde

Aleca Bunescu



Although timidly emerging in Romania long after the end of the First World War, later than it did in the rest of Europe, the new modernist architectural style will introduce diversity on the architectural and cultural local scene and will soon end up defining the new face of interwar Bucharest and leaving a mark that persist of this day. It is no coincidence that modernism was introduced domestically by avant-garde artists and later embraced by society as a whole.
The term "avant-garde" is well known and often used in various contemporary art contexts. But there are few who know what this interwar cultural movement meant internationally, how it developed in Romania, and how closely linked was the Romanian avant-garde to the international scene. Distinguished by artistic and cultural pioneering, the defining features of the avant-garde are the experimentation, the rejection of accepted formulas and heralding the new[1]. The avant-garde equally represents the emergence of unabated activism, focusing on creation as process, with no interest in the end result. However, various avant-garde currents were assimilated and expressed in ways specific to each and every culture.
The Romanian avant-garde begins to loom before the First World War in the works and artistic activism of a group of young artists studying abroad in various European cities. The cultural load they brought along,

Marcel Iancu, *Casa Juster*, ca. 1934, București. (opposite page)
Horia Creangă, *Uzinele Malaxa*, fabrica de țevi, 1936, București. (above)

Editată, în principal, de Marcel Iancu, revista *Contimporanul* se afla în proximitatea avangardei europene prin fluxul continuu de idei, care circula în ambele direcții. Articolele revistei sunt semnate în mod regulat de artiști români aflați în străinătate, precum Constantin Brâncuşi, dar şi artişti străini, membri ai avangardei europene – Hans Arp, Le Corbusier, Robert Delaunay sau André Breton.
În 1925, apare un număr întreg consacrat lui Constantin Brâncuşi, ca, mai târziu, în acelaşi an, să apară un număr consacrat noii arhitecturi. Acest număr publica un articol scris de Marcel Iancu însuşi, intitulat „Noua arhitectură – arhitectura nouă" , care se afla în contact intim cu artele vizuale moderne, aducând în discuție problema simplificării formelor, a înțelegerii materialelor folosite şi, mai ales, distrugerea ideii eclectice a stilurilor.[3]
Aceste idei se află în consens cu majoritatea conceptelor avangardei arhitecturale din străinătate de la acea vreme şi totodată exprimă o noutate extraordinară pentru arhitectura românească. Tot Iancu spune că „formele simple precum sfera, cubul, cilindrul, prisma, piramida, elemente ale compoziției pure, constituie baza oricărei arhitecturi."[4]
Această abordare teoretică şi, în acelaşi timp, punerea pe acelaşi plan cu celelalte arte au o contribuție extraordinară la reînnoirea ideilor în arhitectura românească.
În paralel cu activitatea editorială, Iancu organizează până în anul 1930 expozițiile revistei *Contimporanul*, dintre care primele se bucură de o mare participare internațională, activitatea sa principală rămânând totuşi arhitectura.

Deşi arhitectura modernistă este parte importantă a esteticii arhitecturale româneşti, temele ei de bază nu au fost preluate. Nucleul ideologiei originare constituie chestiunea locuinței ieftine, a oraşului funcționalist şi prezintă o puternică vocație socială, precum şi o orientare de stânga, toate acestea fiind combinate cu folosirea noilor tehnologii.
Mişcarea de avangardă în arhitectura europeană se afirmă în prim stadiu prin experiențe susținute în grupul De Stijl din Olanda, prin neoplasticismul practicat de Piet Mondrian şi Theo van Doesburg, precum şi de artistul şi arhitectul Gerit Rietveld, prin Constructivismul rus şi, mai ales, prin mişcarea Bauhaus din Germania. Dar ca şi în artă, ideologia şi vocabularul formal ale mişcării moderne sunt adaptate circumstanțelor locale, apărând astfel nuanțele specifice ale modernismului românesc – dezbaterea estetică, legăturile cu socialismul nefiind percepute, ci doar noul, schimbarea. Caracterul progresist al modernismului românesc, înlocuirea „vechilor estetici" cu „noua estetică", chestiune care exprima dorința de aliniere la Europa occidentală, în conflict cu închiderea în interiorul ordinii agrare idealizate şi spiritualității ortodoxe.[5]
Această direcție este exprimată mai ales prin clasa beneficiarilor care aleg noua arhitectură pentru reprezentarea socială – industriaşi în scop privat, dar şi public pentru companiile lor mari, intelectuali, personaje progresiste ale noii pături sociale, precum şi Primăria Capitalei, care preferă într-o mare măsură noul stil arhitectural. Această alegere aduce o schimbare radicală în peisajul urban românesc.
Marcel Iancu lucrează împreună cu fratele său Iuliu primele clădiri (publice şi private) în stil modernist. Arhitectura foarte precisă a lui Marcel Iancu, dominată de minimalismul ingineresc al educației universitare primite în cadrul unei facultăți tehnice. Aceasta, precum şi spațiul cultural în care şi-a petrecut anii tinereții se simt vădit în stilul său arhitectural. Legăturile cu avangarda europeană se citesc clar prin influențele Bauhaus şi elementele singulare ale Constructivismului rus, ambele prezente în proiectele sale. Conceptele funcționaliste ale lui Walter Gropius se percep în tratarea designului de interior, în înglobarea sa în gestul arhitectural după modelul Gesamtkunstwerk.
În aceeaşi măsură, tendințele puternic funcționaliste ale proiectelor sale de dezvoltare urbană amintesc de opera lui Le Corbusier.[6]
Moştenirea sa arhitecturală numără în jur de 40 de imobile în Bucureşti şi multe altele pe Valea Prahovei şi pe coasta Mării Negre. Primul său proiect, Imobilul Hermann Iancu, construit pentru părinții săi în 1925 şi ilustrat în revista *Contimporanul*, este prima clădire românească a cărei simplicitate formală dovedeşte renunțarea la motivele decorative şi încearcă o compoziție asimetrică a volumelor. Totuşi planul interior nu conține elemente inovatoare.
Stilul său se purifică şi devine din ce în ce mai clar prin edificii precum

Marcel Iancu, *Imobilul Gold*, 1934, Bucureşti. (deasupra)
Horia Creangă, *Villa*, 1937, Bucureşti. (pagina alăturată, sus)
Marcel Iancu, *Casa Wexler*, ca. 1931, Bucureşti. (pagina alăturată, jos)

comprised of their artistic experiences, comes into direct contact with the ideas of the time and together shape a new artistic movement. Under the pseudonym of Tristan Tzara, Samuel Rosenstock, together with Hugo Ball, Marcel Iancu, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, and Hans Arp, set up the Dada movement within the Voltaire Cabaret in Zurich in 1916. The novelty of expression, the activism as well as the entirely new dynamic of ideas in this group promote the Zurich Dada concepts to the other major European cities at the time, establishing important connections with the artistic scene in New York and later reaching Japan.
Among them, the name of Marcel Iancu is worthy of special attention. He was born in Bucharest where he spent his youth taking drawing lessons with Iosif Iser, and where he established during his teens the "Simbolul" Magazine together with Ion Vinea and Tristan Tzara. He later left together with his brother to study architecture at the Polytechnics Institute in Zurich where, in parallel with his architecture studies, he become a pioneer of the artistic avant-garde. A major part of his artistic activity is comprised of creating masks and costumes for the performances at the Cabaret Voltaire. Three years after the launch of the first Dada Manifestos, Marcel Iancu moves away from the Dada movement, distancing himself from the so-called surrealist orientation of the group. He nevertheless continues with his artistic practice and sets up the art group "Das neue Leben" („The New Life"), together with Alberto Giacometti and Hans Arp.
His non-figurative embossings created between 1916 and 1919 include elements whose geometry and composition suggest a new organisation of the form. This medium that he also uses later to a lesser extent deeply influence his aesthetic development in architecture. Furthermore, due to his role as a co-founder of the Dada movement, Marcel Iancu distinguishes himself as one of the major characters of the Romanian avant-garde.[2]
After his return to Bucharest in 1922, the artist launches, together with Ion Vinea and Jaques G. Costin, the "Contimporanul" Magazine. Different from other cultures, Romanian culture is still young and much too new historically to accept the idea of the radical rejection of the tradition it is based on. Thus, the artistic attraction point of the Romanian avant-garde in its starting period is Constructivism. Edited mainly by Marcel Iancu, "Contimporanul" Magazine is proximal to the European Avant-garde in its continual flow of ideas, circulating both ways. Articles in the magazine, regularly signed by Romanian artists living abroad, such as Constantin Brâncuşi, as well as by foreign artists, members of the European Avant-garde, such as Hans Arp, Le Corbusier, Robert Delaunay or André Breton.
In 1925, the magazine publishes an entire issue dedicated to Constantin Brâncuşi and later during the same year an issue dedicated to the new architecture. This latter issue includes an articles written by Marcel Iancu himself and entitled "The New Architecture – the architecture of the new", a close connection to modern visual arts, bringing up the issue of the simplification of forms, of understanding the media employed and, in particular, the elimination of the idea of eclectic styles.[3]
Such ideas are in agreement with most European avant-garde architecture concepts at the time and, at the same time, express extraordinary novelty for Romanian architecture. Iancu also claims that „simple shapes, such as the sphere, the cube, the cylinder, the prism, the pyramid, and elements of pure composition are the basis of any architecture"[4]. This theoretical approach and, at the same time, the equivalence placed between architecture and the rest of the arts, have a major contribution to the renewal of the idea in Romanian architecture.
Beside his publishing activity, Iancu organises up to 1930 the "Contimporanul" Magazine Exhibitions, the first in the series enjoying great international participation, architecture continues to be however his main activity.
Although modernist architecture is a major part of Romanian architecture aesthetics, its basic themes were not continued. The core of the primary ideology is represented by the issue of cheap habitation, of the utilitarian city and introduces a strong social vocation as well as a leftist orientation, all this mixed with the use of new technologies.
The Avant-garde movement in European architecture is expressed at first through experiences supported by the Dutch group De Stijl, through Piet Mondrian and Theo van Doesburg's Neoplasticism, as well as that of the artist and architect Gerit Rietveld, through Russian Constructivism and, especially, through the German Bauhaus movement. However, just as in art, the formal ideology and vocabulary of the modern movement are adapted to local circumstances, thus resulting the trends specific to Romanian modernism – the aesthetic debate, noticing only the new, the change and not the connections with socialism. The progressive features

Marcel Iancu, *Imobilul Gold*, 1934, Bucureşti. (opposite page)
Horia Creangă, *Villa*, 1937, Bucureşti. (above)
Marcel Iancu, *Casa Wexler*, ca. 1931, Bucureşti.

Vila Jean Fuchs, construită în 1927, fiind „prima casă modernistă din București", după chiar spusele lui Iancu. Alte proiecte urmează, precum Casa Lambru, care se aseamănă din punctul de vedere al volumetriei cu Vila Fuchs, prin folosirea geometriei volumului simplu, element inovator pentru acea vreme şi un pas extrem de important în schimbarea limbajului formal. Elementele noi precum geamurile rotunde, geamurile în colț, tăietura în secțiunea balconului şi suprafețele mari de culoare albă, dar şi mâna curentă sub formă de parapet sunt elemente moderniste şi o parte importantă a unui limbaj grafic, folosit de Iancu în contexte diferite în proiectele sale.

Un alt proiect demn de sesizat este Casa Poldi-Chapier, construită în 1929, a cărei compoziție asimetrică a fațadei şi poziționarea ferestrelor frapează prin noutate. Factorul inovator este totuşi aranjamentul planului casei, care permite o anumită fluiditate a spațiului interior. În prelucrarea acestor imobile se simt influențe clare ale artistului vizual – volume pure, armonizate cu amplasarea logiilor, teraselor şi retragerilor la etajele superioare.[7] Personalitate extrem de complexă, artist vizual, arhitect şi teoretician de artă, Iancu este perceput ca precursor şi principal caracter al arhitecturii moderniste în România.

Există totuşi o întreagă generație de arhitecți români care s-au înclinat către arhitectura modernistă, majoritatea şcoliți în străinătate, precum George Matei Cantacuzino, Jean Berindey, Virginia Haret, Rudolf Fraenkel, sau în Romania, precum Octav Doicescu, Duiliu Marcu, Henriette Delavrancea-Gibory.

Un alt nume important al arhitecturii moderniste din România este Horia Creangă, al cărui aport la dezvoltarea arhitecturii moderniste româneşti nu poate fi trecut cu vederea. Cu studii în străinătate de asemenea, se întoarce în Bucureşti după anii de studiu din cadrul Academiei de Belle-Arte din Paris, împreună cu soția sa, Lucia Dumbrăveanu, tot arhitectă. Independent de Marcel Iancu, el are o contribuție decisivă la evoluția şi individualitatea arhitecturii moderniste în România anilor ´30. Primul său proiect, poate şi cel mai cunoscut în spațiul bucureştean datorită locului unde se află, îl constituie clădirea ARO (Asigurarea Românească) de pe actualul Bulevard Magheru. Construcția acestei clădiri, finalizată în 1931, cu un aspect diferit de conceptul inițial, se datorează unui concurs de arhitectură câştigat de Creangă împreună cu fratele şi soția sa. Expresivitatea formală a clădirii este produsul noii realități estetice şi al conceptelor funcționale ale arhitectului.

Horia Creangă preia clienți mari ca, de exemplu, Asigurarea Românească, Companiile Malaxa şi Primăria Bucureştiului, care îl desemnează director al Noilor Lucrări Publice în perioada 1936-1945, poziție din care supervizează diverse proiecte precum Piața Obor, proiecte urbane pentru locuințe sociale, şcoli şi expoziții. Simplitatea puternică, decisivă a proiectelor sale de mai târziu, precum Uzinele Malaxa, dovedeşte un impuls către rafinament şi abstracție, dar şi o reținere a formelor, comună în practica modernistă. Două principii de bază care se regăsesc în operele sale târzii sunt orizontalitatea, analog al vitezei, parte a unuia dintre primele simboluri ale modernității, automobilul, şi simplitatea, folosită în definirea purității geometrice ca o garanție a calității.[8] Spre deosebire de Marcel Iancu însă, el nu este activ în partea teoretică a arhitecturii, nici în alte domenii precum arta.

Deşi adusă şi perpetuată în spațiul românesc de către avangardă, arhitectura modernistă ajunge să fie parte integrantă a bagajului arhitectural românesc. Conceptele inovatoare fiind înțelese ca un pas către liberalizare şi civilizație, în acelaşi timp încurajând într-o anumită măsură o reevaluare a reperelor culturale din memoria colectivă, sunt asimilate de cultura românească şi astfel ajung să modeleze estetica urbană românească.

---

1. Rudolf Kuenzli, *Dada*, Editura Phaidon Press Limited, 2006.
2. Harry Seiwert, *Marcel Janco: Dadaist – zeitgenosse – wohltemperierter morgenländischer Konstruktivist*, Editura Lang, Frankfurt am Main, 1993.
3. Marcel Iancu, în revista „Contimporanul", Martie, 1925.
4. Ibidem.
5. Luminița Machedon, Ernie Scoffham, *Romanian modernism: the architecture of Bucharest 1920-1940*, Editura MIT Press, Cambridge Massachussets, 1993.
6. Eadem.
7. Harry Seiwert, Loc. cit.
8. Ibidem.

Marcel Iancu, *Casa Juster*, elevația către stradă, ca. 1934, Bucureşti. (deasupra)

of Romanian Modernism, replacing "old aesthetics" with "the new aesthetic", a change reflecting the desired synchronism with Western Europe, in conflict with a self-enclosing inside an idealised agrarian order and Orthodox spirituality.[5]

This direction is mostly manifested by the class of beneficiaries choosing the new architecture for social representation – private as well as public industrialists for their large companies, intellectuals, progressive characters of the new social class, as well as the Capital City Hall, which expresses a major preference for the new architectural style. This option brings a radical change to the Romanian urban landscape.

Marcel Iancu works together with his brother, Iuliu, on the first modernist buildings (public and private). Marcel Iancu's quite precise architecture is dominated by the engineering minimalism of his university education in a technical institute. Such details, along with the cultural space in which he spent his youth are clearly present in his architectural style. His connections to the European Avant-garde are obvious in his Bauhaus influences and in the singular elements of Russian Constructivism, both present in his projects. Walter Gropius' concepts of Functionalism are noticeable in his treatment of interior design and its introduction in the architectural gesture, according to the Gesamtkunstwerk model. To the same extent, the strong functional inclinations in his urban development projects remind of Le Corbusier's work[6]. His architectural legacy includes around 40 buildings in Bucharest and many others on the Prahova Valley and along the Black Sea Coast. His first project, the Hermann Iancu Building, erected for his parents in 1925 and presented in "Contimporanul" Magazine, is the first Romanian building with a formal simplicity showing a rejection of decorative motifs and attempting an asymmetrical composition of the volumes. However, the interior plan design dosen't includes any innovating elements.

His style purifies and grows more specific in buildings such as the Jean Fuchs Vila, erected in 1927, which became "the first modernist house in Bucharest", according to Iancu's words. Other projects follow such as Lambru House, volumetrically similar to the Fuchs Vila, by making use of simple volume geometry, an innovating element at the time and a major step in changing the formal language. New elements, such as round windows, corner windows, the cut in the terrace section, and large surfaces of white colour, as well as the handrail as parapet are modernist elements and an important part of a graphic language employed by Iancu in various contexts in his projects.

Another project worth mentioning is the Poldi-Chapier House, erected in 1929, with asymmetric composition of the façade and window positioning that strike as innovating. The novelty factor is still the arrangement of the house design, allowing a certain fluidity of the inner space. The design of these buildings show clear influences of the visual artist – pure volumes, harmonised with the placement of the loggia, terraces, and withdrawals at the upper floors[7]. An extremely complex personality, a visual artist, an architect and art theorist, Iancu is regarded as a predecessor and main, figure of Modernist architecture in Romania.

There is however an entire generation of Romanian architects with an inclination towards Modernist architecture, most of whom were educated abroad, such as George Matei Cantacuzino, Jean Berindey, Virginia Haret, Rudolf Fraenkel, and some in Romania, such as Octav Doicescu, Duiliu Marcu, Henriette Delavrancea-Gibory.

Another major name of Romanian Modernist architecture is that of Horia Creangă, whose contribution to the development of Romanian Modernist architecture should not be overlooked. Educated aabroad, he return to Bucharest after having studied at the Paris Belle-Arte Academy, together with his wife, Lucia Dumbrăveanu, an architect herself.

Independently from Marcel Iancu, he has a decisive contribution to the evolution and specifics of Romanian Modernist architecture in the 1930s. His first project, and probably his most renown in Bucharest due to its positioning, is represented by the ARO (Romanian Insurances) Building on the Magheru Boulevard. The erection of this building, completed in 1931, with a different aspect from the initial concept, is the results of an architecture competition that Creangă won together with his brother and wife. The building's formal expressiveness is the product of the new aesthetic reality and of the architect's functional concepts.

Horia Creangă worked for major clients such as Romanian Insurances, Malaxa Companies, and Bucharest City Hall, where he is appointed director of the New Public Works between 1936 and 1945, a position which allowed him to oversee various projects such as Obor Market, urban social housing projects, schools, and exhibitions. The decisive, powerful simplicity of his later projects, such as Malaxa Manufactures, illustrates an inclination towards refinement and abstraction, as well as a reluctance towards forms, a commonplace in Modernist practices. Two basic principles present in his later works are horizontality, analogous to speed, part of one of the first symbols of Modernity, the automobile, and simplicity, employed to define geometrical purity as a warrant of quality[8]. Unlike Marcel Iancu however, he is not active as a theorist of architecture, nor in other fields such as visual arts.

Although introduced and promoted in the Romanian landscape by the Avant-garde movement, Modernist architecture becomes an integral part of the Romanian architectural legacy. The innovative concepts which were regarded as a step towards liberalisation and civilisation while encouraging to some extent a revaluation of the cultural landmarks of the collective memory are eventually assimilated by Romanian culture and thus get to shape the Romanian urban aesthetics.

Translated from Romanian by Sanda Watt.

---

1. Rudolf Kuenzli, Dada, Phaidon Press Limited, 2006.
2. Harry Seiwert, Marcel Janco: Dadaist – zeitgenosse – wohltemperierter morgenländischer Konstruktivist, Editura Lang, Frankfurt am Main, 1993.
3. Marcel Iancu, "Contimporanul" Magazine, March, 1925.
4. Ibidem.
5. Luminita Machedon, Ernie Scoffham, Romanian modernism: the architecture of Bucharest 1920-1940, MIT Press, Cambridge Massachussets, 1993.
6. Eadem.
7. Harry Seiwert, ibid.
8. Ibidem.

Marcel Iancu, *Casa Juster*, elevația către stradă, ca. 1934, Bucureşti. (opposite page)

Marcel Iancu – arhitectul dadaist

Doina Anghel

Personalitate complexă a mișcării de avangardă europene, Marcel Iancu ocupă un loc important și în istoria arhitecturii românești, fiind considerat inițiatorul arhitecturii moderne. Revenit în țară în anul 1921, după studiile efectuate la Zürich și după un periplu de câțiva ani prin Franța, Marcel Iancu, împreună cu fratele său Iuliu, deschide un birou de arhitectură – Biroul de Studii Moderne, în cadrul căruia va proiecta primele locuințe și imobile de factură modernistă din București. Până în anul 1941, când se va stabili în Palestina, va întreține o activitate prolifică atât ca artist, teoretician, cât și ca arhitect. Multe dintre proiectele sale de arhitectură vor fi publicate în paginile revistei *Contimporanul* (al cărei redactor a fost timp de 10 ani, alături de Ion Vinea) sau în revista *Arta și orașul* și alte publicații ale vremii, precum *Puntea de fildeș*. Clădirile au fost proiectate de către Marcel Iancu și uneori de fratele său Iuliu Iancu, fiind caracteristice pentru începuturile arhitecturii moderne în București.

Locuințele și imobilele proiectate de frații Iancu se pot localiza în două zone distincte ale orașului: zona de Nord, rezidențială, și zona centrală, denumite, în anii '30, Sectorul I Galben și Sectorul II Negru. Majoritatea clădirilor au suferit transformări semnificative de-a lungul anilor, astfel încât compararea imaginilor de epocă cu cele de astăzi devine indispensabilă. De asemenea, pentru a afla aspectul inițial al caselor, sunt indispensabile desenele și planurile din dosarele autorizațiilor de construcție, aflate în Arhiva Primăriei Municipiului București. Un reper foarte important în cercetarea activității de arhitect a lui Iancu îl constituie catalogul *Centenar Marcel Iancu 1895-1995*, editat de Editura Simetria în 1996, sub coordonarea autorilor Anca Bocăneț, Nicolae Lascu și Ana Maria Zahariade.

Multe dintre zonele orașului în care se situează clădirile lui Iancu și-au modificat radical configurația, atât sub aspect urbanistic, cât și social. Ideile lui Marcel Iancu, referitoare la arhitectura Bucureștiului, rămân și astăzi la fel de actuale: „Văd nevoia urgentă de a reface Bucureștiul și am încercat să schițez o nouă orientare urbanistică, ce pare încă și azi o utopie. De altfel, urbanismul este arta care trebuie să scruteze viitorul. Cei care clădesc orașe fără destulă previziune se găsesc mereu depășiți de realitate." (Către o arhitectură a Bucureștiului, 1935)

Într-un articol publicat în *Orașul* (nr. 2, 25 februarie 1934), intitulat *Urbanism, nu romantism*, Iancu își afirmă încrederea într-o atitudine vizionară, îndepărtată de trecut și nostalgii paseiste: „Orașul nostru, capitala țării, este hotărât chemat să îmbrace un scop și o formă europene... Casa modernă este numai aspectul unei noi organizări de viață interioară, în strânsă legătură cu urbanismul. Echilibrul și coordonarea valorilor exterioare și interioare sunt substanța întregii probleme a arhitecturii noi..." Pe lângă programul estetic enunțat în *Contimporanul*, Iancu publică o serie de articole în periodice precum *Orașul, Arta și orașul*, fiind promotorul fervent al ideilor moderniste. Puternic marcat de participarea sa directă la mișcarea artistică de avangardă, Iancu accentuează dependența arhitecturii moderne de experimentele avangardiste: „Arhitectul modern este continuatorul cubismului", găsind, în același timp, strânse conexiuni cu dadaismul (de la care va revendica ideea colaborării artelor plastice abstracte cu arhitectura).

Imobilul *Solly Gold*, 1934, interior. Foto Octavian Carabela. (alături)
Imobilul *Solly Gold*, 1934, exterior. Foto Octavian Carabela. (pagina alăturată)

Marcel Iancu – the Dada Architect

Doina Anghel

A complex figure of the European avant-garde movement, Marcel Iancu occupies an important place in the history of Romanian architecture as one of its modernist promoters. Coming back home in 1921, after undergoing studies at Zürich and a couple of years of wondering through France, he and his brother opened an architecture bureau - The Bureau of Modern Studies, within which he would later design the first modernist residences and apartment houses. Until 1941, when he will set out for Palestine, he will maintain a prolific activity as an artist, theoretician, as well as an architect. Many of his architecture projects would be published in "Contimpoanul" magazine – for which he worked as chief editor for 10 years alongside figures like Ion Vinea – or in "Arta şi Oraşul" magazine, simultaneously with other revues of the day such as "Puntea de Fildeş". The buildings were been planned by Marcel Iancu and occasionally by his brother, Iuliu Iancu and were representative for the beginnings of Bucharest modern architecture.

The housings and residences planned by the Iancu brothers are located in two distinct areas of the city: the Northern, residential part and the city centre, which were designated in the 30s as Sector I Yellow and Sector II Black. Most buildings have undergone over the years major transformations so much so that comparing period with contemporary photos has become an imperative. Likewise, in order to discern the initial look of the houses, needful are the drawings and planning from the records of building permits, located in the Bucharest City Hall Archive.

Many of the city's areas within which Iancu's buildings are located have radically modified their configuration from an urbanistic as well as social point of view. Marcel Iancu's ideas concerning Bucharest's architecture remain as relevant today: "I envision an urgent need to recast Bucharest and in doing so I have attempted to draft a new urbanistic orientation which still seems today an utopia. Besides, urbanism is the art which must scrutinize the future. Those who plan cities without much foresight find themselves always out-of-date with reality." (Towards a Bucharest Architecture, 1935).

In an article published in "Oraşul" (no 2, the 25th of February, 1934) titled "Urbanism, Not Romanticism", Iancu predicated his confidence taking a visionary stance, removed from the past and past-ridden nostalgias: „our city, our country's capital is decidedly summoned to embrace an European goal and form. The modern house constitutes only one facet of a new organizing of interior life closely tied with urbanism. The balancing and adjustment of external with internal values represents the essence of the round challenge of new architecture...". As a fervent promoter of modernist architecture, Iancu published, alongside his aesthetic programme enunciated in "Contimporanul, a series of articles in "Oraşul" and "Arta şi Oraşul".

Special attention was paid to the interior of the modern building. The

attributes of a modern interior are for Iancu one with the purposes pursued by the new aesthetics. The interest granted to interior design is visible through some of the interiors created by him for some of his planned buildings. Iancu introduces a new type of residential architecture in Bucharest, the modern villa, achieved for a progressively oriented bourgeoisie. The villas are, as Iancu stated, "endowed with a comfort that pays no tribute to richness". Vila Jean Fuchs on Negustori street no 27 (1927 – today seriously degraded) is one of the few cases in which something is known of the relationship between architect and client and the influence of the latter over the project.

In an interview from the 1930s given to "Rampa" magazine, Iancu declared: "the first modernist house in Bucharest was also the first one in the country. I have built it for a wine merchant who was reading foreign art magazines and whom, probably, modern architecture appealed to. He came to me and said that he has one million and a location at my service while at the same time lending me full freedom on what to do with it. Nonetheless a modernist house out at the end."

The novelty of the project attracted attention and shocked. Iancu remembered in the same interview: "In the neighbourhood, the house erected by me made a slash. The priest, commissioners and residents were convinced that I built an indecorous/ out of place laboratory in their neighbourhood". Critics of the time, inspired by the public reaction in the quiet neighbourhood, greeted him with scepticism and irony: "Neighbours doubted why instead of old ancestral windows, the new house has a window that goes from one end of the wall to the other

Imobilul Solly Gold, 1934, interior. Foto Octavian Carabela. (opposite page)
Imobilul Solly Gold, 1934, exterior. Foto Octavian Carabela. (above)

O atenţie cu totul specială acordă interiorului clădirii moderne. Caracteristicile interiorului modern sunt pentru el identice cu scopurile urmărite de „estetica nouă". Interesul acordat designului de interior este reliefat de interioarele create de el pentru câteva dintre locuinţele proiectate. Iancu introduce un nou tip de arhitectură rezidenţială în Bucureşti, vila modernă, realizată pentru o burghezie cu vederi progresiste. Vilele sunt dotate cu un confort „ce nu plăteşte niciun tribut bogăţiei", după cum spune Iancu. Vila Jean Fuchs din str. Negustori nr. 27 (1927-1929, azi grav deteriorată) este unul dintre puţinele cazuri în care se ştie ceva despre relaţia arhitect-client şi despre influenţa acestuia din urmă asupra proiectului. Într-un interviu din anul 1930 din revista *Rampa*, Iancu declara: „Prima casă modernistă din Bucureşti a fost şi cea dintâi din ţară. Am clădit-o pentru un negustor de vinuri, care citise reviste de artă străină şi căruia arhitectura nouă probabil că i-a plăcut. A venit la mine şi mi-a spus că are un milion şi un loc pe care mi-l pune la dispoziţie, dându-mi totodată libertatea de a face ce vreau cu el. Să iasă însă o casă modernistă." Noutatea proiectului a atras atenţia şi a şocat. Iancu îşi amintea, în acelaşi interviu: „În cartier, casa ridicată de mine a făcut senzaţie. Popa, comisarii şi locuitorii erau convinşi c-am construit un laborator şi că era deplasat în cartierul lor."
Critica vremii îl întâmpină cu scepticism şi ironie, inspirată de reacţiile publicului din liniştitul cartier negustoresc: „Vecinii nu se dumiresc de ce, în locul vechilor geamuri strămoşeşti, casa nouă are o fereastră care merge de la un capăt la altul al zidului, ca o vitrină de morgă. Ochiul de pod, de obicei pe acoperiş, e aici în triplu exemplar, ca nişte cabine clasa I de vapor transatlantic, iar garajul pare sucursala crematoriului central."
Toate clădirile construite până în 1934, sunt semnate cu numele altui arhitect (de regulă, Constantin Simionescu), dat fiind faptul că Marcel Iancu îşi va dobândi dreptul de semnătură odată cu intrarea în Corpul Arhitecţilor din România abia în 1934. Primele clădiri moderniste ale fraţilor Iancu apar în perioada 1926-1927. După o călătorie în Germania (unde cunoaşte, probabil, realizările Şcolii Bauhaus) şi în Franţa, unde îl întâlneşte pe Robert Delaunay, Iancu se întoarce în Bucureşti şi proiectează trei clădiri cu un evident caracter modernist: două imobile de locuinţe (str. Trinităţii şi str. Ceres) şi un pavilion pentru fabrica de ciocolată Suchard, la Târgul Moşilor.
De la începutul anilor '30, Biroul de Studii Moderne al fraţilor Iancu este asaltat de comenzi. Presa şi colegii de breaslă încep să acorde atenţie arhitecturii lui Iancu. În numărul din ianuarie 1931, *Contimporanul* publică o scrisoare semnată de arhitectul G.M. Cantacuzino, adresată lui Iancu. Este o declaraţie de aderare a arhitectului Cantacuzino (mai tânăr decât Iancu, proaspăt întors de la studii din Franţa) şi, în acelaşi timp, prima recunoaştere oficială a lui Marcel Iancu de către un coleg de breaslă: „...ai fost întâiul care a întors în această ţară spatele unei mentalităţi obosite şi sterile. În oraşul nostru haotic, de un haos balcanic şi mediocru, de o ticăloşie mică, cum zice Tudor Arghezi, casele dumitale sănătoase apar ca premisele sănătoase ale unui viitor sănătos, a cărui activitate viguroasă nu îşi pierde timpul în atitudini de admiraţie retrospectivă."
Dualitatea pictor-arhitect se reflectă în plastica faţadelor, conferind originalitate clădirilor lui Iancu. Criticul Sandu Eliad descria astfel arhitectura lui Iancu: „...Casele lui Marcel Iancu nu seamănă una cu alta, deşi baza lor arhitecturală este aceeaşi: stricta supunere la legile pe care le-am amintit mai sus (legiferare citadină, legile fizice ale materialului, posibilităţile tehnice, imperativul economic). Jocul variat al volumelor, ritmica îndrăzneaţă a golurilor şi suprafeţelor, alternanţa verticalelor şi orizontalelor, cu toate că se nasc din hazardul poruncit de nevoile interiorului, au echilibrul simetric sau asimetric şi festivitatea arhitectonică datorită numai simţului lui plastic. Pe urmă, integrarea clădirii în atmosfera străzii, peisajului, îi reuşeşte atât de deplin numai datorită ochiului său de colorist desăvârşit." În aceeaşi perioadă, pe la începutul anilor '30, se va impune un alt nume important pentru începuturile arhitecturii moderne, Horia Creangă. Arhitecţii români urmează o evoluţie individuală, nefiind reuniţi în grupuri precum Bauhaus sau De Stijl.
În perioada comunistă şi după 1989, multe dintre clădirile din zonele în care sunt situate construcţiile lui Marcel Iancu au fost demolate sau se află într-o stare foarte precară. Imobile precum cel de pe Strada Pictor Şt. Luchian necesită urgent intervenţii de consolidare. În acelaşi timp,

Marcel Iancu, *Vila Jean Juster*, Str. Silvestru nr. 75, 1931. Foto Octavian Carabela. (deasupra)
Marcel Iancu, *Imobilul Bazaltin*, Piaţa Charles de Gaulle nr. 2, 1935. Foto: arhivă reprodusă în Centenar Marcel Iancu, 1895-1995, Editura Simetria, Bucureşti, 1996. (pagina alăturată)

as a showcase morgue. The eye bridge usually located on the rooftop is triplicate here as a first class transatlantic cabin while the garage seems to be a crematorium's central branch".
All buildings built until 1934 are signed with the name of another architect (usually Constantin Simionescu), given that Marcel Iancu will acquire his own signature right upon his addmision into the Corps of Architects of Romania only in 1934. The first modernist buildings of the Iancu brothers rise during 1926-1927. After a trip to Germany (where he probably becomes acquainted with the achievements of the Bauhaus School) and in France, where he met Robert Delaunay, Iancu returns to Bucharest and designs three buildings with a marked modernist character: two housing estates (Trinităţii street and Ceres street) and a pavilion for a Suchard chocolate factory at Moşilor Fair.
Starting with the early 30s, the Modern Studies Office is stormed with orders. Press and peers begin to pay attention to Iancu's architecture. In January 1931 "Contimporanul" published a letter signed by architect G.M. Cantacuzino and addressed to Iancu. It is a declaration of accession by architect Cantacuzino (younger than Iancu and recently returned from his studies in France) and, at the same time, the first official acknowledgement of Marcel Iancu by a peer: "you were the first in this country to turn his back to a backward, sterile mentality. In our chaotic city, of a Balkanic and mediocre strain, of petty wretchedness, as Tudor Arghezi would put it, your sound wholesome buildings seem like the wholesome premises of a wholesome future, whose vigorous activity does not waste time with standings of retrospective admiration."
The duality between painter and architect is mirrored in the pictorial facades granting Iancu's buildings their originality. The critic Sandu Eliad described Iancu's design as follows: "Marcel Iancu houses do not resemble each other, although they rest on the same architectural basis: rigid subjection to the abovementioned laws (urban legislation, the physical laws behind the material, technical feasibility, economic imperative). The varied interplay of volumes, daring rhythmicality of gaps and areas, the alternation of vertical and horizontal plains - born as they are inside the hazard commanded by the interior's needs – still display a symmetrical or asymmetrical balance, be it only due to the architect's graphic insight. Subsequently, the integration of the building into the street's landscape and atmosphere succeeds thus fully due to his accomplished colourist eye." In about the same age, in the early 30s, Horia Creangă will establish himself as another big name for the beginnings of modern architecture. Unlike integrated groups such as Bauhaus or De Stijl, Romanian architects would evolve individually.
During the communist era and after 1989, many of the buildings located in the same areas as Marcel Iancu's buildings have been demolished or are in a very poor condition. Buildings houses such as those on Pictor Şt. Luchian street require urgent consolidation intervention. At the same time, the social and legal status of the houses and buildings built by Iancu closely reflects the historical and political events of the past 75 years. In the late 30s, Jewish owners suffered persecution at the hands of the time's extreme right political regime while some of the estates built by Iancu witnessed bloody scenes (as was the example of the Jacques G. Costin estate). Iancu himself would settle for Palestine, in 1941.
After World War II, most of the properties owned by the original owners of the buildings were nationalized. Nationalized were those "buildings belonging to former industrialists, former landowners, former bankers, traders, and other former major elements of the haute bourgeoisie". As most customers of the Iancu brothers' architectural office were part of this category, their buildings have undergone transformations imposed by the nationalization law. In other situations, other tenants were hosted inside those houses which led to a gradual social reconfiguration of the areas. This is particularly true today, especially in areas where massive

Marcel Iancu, Vila Jean Juster, Str. Silvestru nr. 75, 1931. Foto Octavian Carabela. (opposite page)
Marcel Iancu, Imobilul Bazaltin, Piaţa Charles de Gaulle nr. 2, 1935. Foto: arhivă reprodusă în Centenar Marcel Iancu, 1895-1995, Editura Simetria, Bucureşti, 1996 (above)

situația socio-juridică a caselor și imobilelor construite de Iancu reflectă îndeaproape evenimentele istorice și politice din ultimii 75 de ani. Spre sfârșitul anilor '30, proprietarii evrei suferă persecuția regimului politic de extremă dreaptă, unele dintre clădirile construite de Iancu devenind martorii unor scene sângeroase (de exemplu, Casa Jacques G. Costin). Iancu însuși va alege calea exilului în Palestina, în anul 1941.
După al Doilea Război Mondial majoritatea proprietăților deținute de proprietarii inițiali ai clădirilor, au fost naționalizate. Au fost naționalizate „imobilele clădite care aparțin foștilor industriași, foștilor moșieri, foștilor bancheri, foștilor mari comercianți și celorlalte elemente ale marii burghezii." Iar cum majoritatea clienților biroului de arhitectură al fraților Iancu făceau parte din această categorie, imobilele acestora au fost supuse transformărilor impuse de legea naționalizării. În alte situații, în casele respective au fost mutați alți chiriași, ajungându-se apoi treptat la o reconfigurare a zonelor din punct de vedere social. Acest lucru se observă astăzi mai ales în zone unde au avut loc demolări masive în perioada comunistă, de exemplu Strada Maximilian Popper (unde se află Casa Herman Iancu).
După 1989, o parte dintre case și apartamente au urmat cursul firesc al evoluției legislației privind proprietatea, astfel încât, în urma decretării Legii retrocedărilor (Legea nr. 10 din 2001), unele dintre acestea au revenit proprietarilor de drept. Situația caselor puse în discuție reflectă, de altfel, o problematică foarte actuală a societății românești, constituindu-se astfel într-un studiu de caz simptomatic pentru o serie de clădiri ce se înscriu în patrimoniul arhitectural bucureștean din secolul XX. Situația deplorabilă în care se afla Bucureștiul în anii '30, când Iancu și ceilalți susținători ai modernismului protestau la adresa unei sistematizări defectuoase, se repetă și astăzi. De data aceasta însă, construcțiile care au de suferit, alături de majoritatea clădirilor de patrimoniu, sunt cele construite în perioada interbelică, inclusiv proiectele lui Iancu.
Doar câteva dintre casele și imobilele proiectate de Marcel Iancu sunt trecute pe lista monumentelor istorice (Imobilul Solly Gold, Vila Florica Chihăescu, Imobilul Clara Iancu), deși multe se află în zone protejate, unele dintre acestea se află într-o stare de degradare vizibilă și necesită ample lucrări de reabilitare și consolidare. Printre clădirile care păstrează cel mai fidel proiectul inițial și se bucură în prezent de o stare bună de conservare se numără Vila Florica Reich (Str. Grigore Mora, 39), Vila Florica Chihăescu (Șoseaua Kiseleff, 49), Imobilul Solly Gold (Str. Silvestru, 75), Imobilul Clara Iancu (Str. Caimatei, 20), unde se afla și biroul fraților Iancu, în anii '30. Altele însă, precum Vila Jean Fuchs (Str. Negustori, 27), Imobilul Herman Iancu (Str. Maximilian Popper, 55), construit pe proprietatea familiei Iancu, unde a locuit Marcel Iancu, până în 1931, imobilele Frida Cohen (Str. Stelea Spătarul, 17) și Imobilul Iancu și Frohlich (Str. Pictor Ștefan Luchian, nr. 3) se află într-o stare proastă.
Casele și imobilele construite de Marcel Iancu (și, uneori, fratele său Iuliu Iancu) între anii 1929 și1938 au fost incluse într-un Traseu urban, publicat în 2008, care a stat la baza prezentării realizate în cadrul Art *Safari Dialogues*. Traseul face parte dintr-un proiect mai amplu, inițiat de Acociația E-cart.ro (coordonatoare: Doina Anghel și Angelica Iacob) dedicat arhitecturii lui Marcel Iancu, proiect în cadrul căruia s-a editat și albumul *Marcel Iancu, Biroul de Studii Moderne* (Editura Simetria) și s-a organizat un simpozion pe această temă (printre invitați și coordonatori numărându-se arh. Ana Maria Zahariade, arh. Nicolae Beldiman, arh. Mariana Celac, Raya Zommer-Tal, directoarea Muzeului Janco-Dada din Ein Hod și artistul Erik Dettwieler).
Clădirile selectate în Traseul urban sunt: în zona de Nord a orașului: Imobilul Bazaltin (Piața Charles de Gaulle, nr. 2), Vila Maria Lambru (Str. Popa Savu, nr. 5), Vila Paul Wexler (Str. Grigore Mora, nr. 36), Vila Florica Reich (Str. Grigore Mora, nr. 39), Vila Florica Chihăescu (Șoseau Kiseleff, nr. 49), Vila Hermina Hassner (Str. Pictor Iscovescu, nr. 32), în zona centrală: Imobilul Marcel Iancu (Str. Maximilian Popper, nr. 55), Imobilul Jacques G. Costin (Str. Paleologu, nr. 5), Imobilul Clara Iancu (Str. Caimatei, nr. 20), Imobilul Frida Cohen (Str. Stelea Spătarul, nr. 17), Vila Paul Iluță (Str. Olari, nr. 23), Imobilul Poldi Chapier (Str. Dimitrie Onciu, nr. 16A), Imobilul Iancu Frohlich (Str. Pictor Ștefan Luchian, nr. 3), Imobilul Alexandrescu (Str. Traian, nr. 179), Vila Jean Juster (Str. Silvestru, nr. 75), Imobilul Solly Gold (Bdul Hristo Botev, nr. 34).

Marcel Iancu, *Vila Jean Juster*, Str. Silvestru nr. 75, 1931. Foto: Daniel Nicolae,
Ziarul Științelor și al Călătoriilor, 23 august 1932. (deasupra)
Marcel Iancu, *Cabaret Voltaire*, 1919, ulei pe pânză, lucrare pierdută. (pagina alăturată)

demolitions took place during the communist period, for example Maximilian Popper Street (where the Herman Iancu estate stands).
After 1989, part of the estates and apartments followed the natural course of evolving property legislation so much so that, after the passing of the "restitution law" (Law no. 10 of 2001), some of them returned to their rightful owners. Besides, the state and condition of the buildings in question reflect an existing problematic within Romanian society, which constitutes itself as a symptomatic case study for those buildings that are part of the architectural heritage of twentieth century Bucharest. The deplorable situation, in which Bucharest found itself in the 30s, when Iancu and other supporters of modernism were protesting against a faulty systematization, reoccurs today. This time, however, the buildings that experience the most damage alongside heritage buildings are those built in the interwar period, Iancu's projects included.
Few of the houses and buildings designed by Marcel Iancu are listed as historical monuments (such would be the example of the Solly Gold building, the Florica Chihăescu Villa, the Clara Iancu property). Notwithstanding the fact that many are located in protected areas, some are in a state of visible decay and require extensive rehabilitation and consolidation. Among the buildings that retain most faithfully the original project and currently enjoy a good state of preservation could be included Florica Reich Villa (No. 39, Grigore Mora street), Florica Chihăescu Villa (Kiseleff, No. 49), Solly Gold building (No. 75 Silvestru street), and Clara Iancu property (No. 20 Caimatei street), where the Iancu brothers' Office was located in the 30s. Other buildings, however, such as Jean Fuchs Villa (No. 27 Negustori street), Herman Iancu building (No. 55 Maximilian Popper street built on Iancu's family estate and where Marcel Iancu lived until 1931), Frida Cohen buildings (No. 17 Stelea Spătarul street), and Iancu and Frohlich building (No. 3 Pictor Luchian street) are in poor condition.
The estates and houses built by Marcel Iancu (and occasionally by his brother, Iuliu Iancu) between 1929-1938 were included in an Urban Route, published in 2008, which constituted the basis of a presentation within Art Safari Dialogues. The route forms part of a larger project initiated by E-cart.ro Association (Coordinated by Doina Anghel and Angelica Jacob) and dedicated to Marcel Iancu's architecture, a project within which the album Marcel Iancu, Bureau of Modern Studies was released (Simetria Publishing House). A symposium on this subject has been organized with guests and coordinators that included arch. Ana Maria Zahariade, arch. Nicolae Beldiman, arch. Mariana Celac, Raya Zommer-Tal, director of the Janco-Dada Museum in Ein Hod, and artist Erik Dettwieler.
The buildings selected within the urban wandering are: in the Northern area of the city: Bazaltin housing (No. 2 Charles de Gaulle Square), Maria Lambru Villa (No. 5 Popa Savu street), Paul Wexler Villa (No. 36 Grigore Mora street), Florica Chihăescu manor (No. 49 Kiseleff road), Hermina Hassner Villa (No. 32 Pictor Iscovescu street), and within the central area: Marcel Iancu blockhouse (No. 55 Maximilian Popper street), Jacques G. Costin blockhouse (No. 5 Paleologu street), Clara Iancu estate (No. 20, Caimatei street), Frida Cohen estate (No. 17 Stelea Spătarul street), Paul Iluță Villa (No. 23, Olari street), Poldi Chapier estate (No. 16A Dimitrie Onciu street), Iancu Frohlich estate (No. 3, Pictor Ștefan Luchian street), Alexandrescu estate (No. 179 Traian street), Jean Juster Villa (No. 75, Silvestru street), Solly Gold estate (No. 34 Hristo Bolev street).

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Marcel Iancu, Vila Jean Juster, Str. Silvestru nr. 75, 1931. Foto: Daniel Nicolae,
Ziarul Științelor și al Călătoriilor, 23 august 1932. (opposite page)
Marcel Iancu, Cabaret Voltaire, 1919, ulei pe pânză, lucrare pierdută. (above)

Spiritul dada și suprarealist în opera lui Perahim

Marina Vanci-Perahim

Desfășurată în egală măsură în România și în Franța, opera lui Perahim se sustrage oricărei clasificări. Într-adevăr, în decursul celor aproape nouăzeci și patru de ani de viață, din care peste șaptezeci și cinci de activitate continuă, în opera lui devin perceptibile, succesiv și simultan, ecourile diferitelor tendințe din arta contemporană: în primul rând, și îndeosebi, persiflarea iconoclastă și provocatoare a dadaismului, dar și melancolia picturii „metafizice", precizia detaliilor „realismului magic", realismul critic și sarcasmul grotesc al „verismului" etc.
Cu toate aceste, calificativul care i-a fost atribuit cel mai adesea artistului (și asta încă din anii săi de debut) este cel de „pictor suprarealist". E adevărat că numele său apare, astăzi, în majoritatea dicționarelor consacrate acestei importante mișcări de gândire și de creație contemporană. La fel cum e adevărat că imaginile lui Perahim ne introduc într-un univers insolit și enigmatic, în care montajul elementelor disparate și întâlnirile neașteptate definesc o atmosferă onirică, uneori neliniștitoare, adesea mirifică și miraculoasă. La acestea se adaugă, într-o serie de lucrări, mijloacele de expresie automată,

începând cu „mixomicetele" din anii 1930-1931 și continuând cu formula colajelor, „presajele", frotajele sau „decalcomaniile fără obiect preconceput", experimente care arată în mod limpede complicitatea artiștilor cu suprarealismul.
La sosirea lui în Franța, poeți și scriitori din cercul lui André Breton – Alain Jouffroy, Sarane Alexandrian sau Edouard Jaguer – au considerat că desenele și tablourile lui purtau amprenta mișcării[1]. Cu toate acestea, Perahim nu și-a revendicat niciodată apartenența la un grup suprarealist. De altfel, el își manifesta indiferența deopotrivă față de orice etichetă atribuită creației sale și față de laudele și criticile cărora le constituia obiectul.
Începuturile artistului se situează sub semnul nonconformismului și al provocării. La doar câteva zile de la publicarea primului său desen în revista ***unu*** a lui Sașa Pană (în august 1930), Perahim se lansează alături de poeții Gherasim Luca, Aureliu Baranga, Sesto Pals (și, mai târziu, Paul Păun) în aventura unei noi publicații avangardiste, ***Alge***. Colegi de școală și camarazi de joacă, adolescenții împărtășesc același dezgust pentru arta și literatura „confortabile", care domină peisajul cultural din acea epocă în România, și îl idolatrizează pe Rimbaud, un adevărat „zeu al pubertății".[2]
Perahim desenează încă din copilărie: un autoportret făcut la vârsta de zece ani indică deja o măiestrie și un spirit de observație neobișnuite pentru un elev de vârsta aceea. Născut la data de 24 mai 1914 în București (pe Strada Radu Calomfirescu nr. 1), într-o familie de intelectuali evrei, liberali, laici și adepți ai asimilării, Jules (sau Puiu, cum îi spuneau apropiații lui) se distanțează repede de învățământul clasicizant al lui Costin Petrescu și al lui Nicolae Vermont, care admiră, la început, ușurința cu care tânărul elev execută studiile impuse, dar care se indignează atunci când el își permite să le arate propriile sale creații. Căci, încă de la primele sale manifestări publice, Perahim pare hotărât să bulverseze criteriile frumosului. „Într-o seară, mi-am pus pe genunchi Frumusețea. Și mi-a părut că-i amară. Și am înjurat-o", spunea Rimbaud.[3]
După discreditarea frumuseții, dadaismul s-a angajat să discrediteze arta: Picabia considera arta drept „un produs farmaceutic pentru imbecili", iar Marcel Duchamp ne recomanda să „ne servim de un tablou de Rembrandt ca de o masă de călcat."[4] Această desacralizare a artei cerea ca totul să fie reluat de la zero, la nivelul unei gângureli, al unei întoarceri la copilărie. Atunci când grupul algiștilor își propune să distrugă barierele conformismului limbajului și ale comportamentului, copilăria este cea

Jules Perahim, *Petit fantôme de la guerre*, 1937, gouache et ancre/carton, 20,8 x 17,8 cm.
Prin amabilitatea MNAR București.
Jules Perahim, *Les chevaliers de l'Apocalypse*, 1940, gouache/carton. Coll. privée. (pagina alăturată)

The Dada and Surrealist spirit in the art of Jules Perahim

Marina Vanci-Perahim

Perahim's oeuvre continues to elude all classifications, regardless of the context he created in – Romanian or, for an equal period of time, French. Indeed, throughout his almost 94-year-long life, out of which 70 of uninterrupted creation, in his works he responded, successively or simultaneously, to the various artistic tendencies and trends of the time: mainly to the iconoclastic and provocative mockery of Dadaism, but also to the melancholy of "metaphysical" painting, to the detailed precision of "magical realism", to critical realism, to the grotesque sarcasm of "verism", and so on.
However, his works were most often labelled as surrealist. It is true that his name features in most dictionaries dedicated to this major contemporary artistic movement, and equally true is that his works carry us to an unusual and enigmatic world in which the montage of unrelated elements and unexpected encounters envisions an oniric, sometimes unsettling, often miraculous and wondrous ambience.
He also explored the means of automatic expression, starting with the "myxomycetes" from the years 1930-1931, and continuing with the series of collages, imprints, frottage or "decalcomanias without a predetermined subject", experiments which usually are the hallmark of an artist's involvement with surrealism.
Upon his arrival in France, poets and writers from the milieu of André Breton – Alain Jouffroy, Sarane Alexandrian, or Edouard Jaguer – have seen his drawings and painting as pertaining to the surrealist movement.[1] However, Perahim never claimed to belong to any surrealist group, and generally disregarded any label whatsoever, and also any praise or critique of his work.
His debut bears the mark of provocative non-conformism. Only few days after he published his first drawing in the "unu" (one) magazine edited by Sașa Pană (in august 1930), Perahim joins poets Gherasim Luca, Aureliu Baranga, Sesto Pals (and later on, Paul Păun) in editing a new avant-gardist publication, "Alge" (Seaweed). Colleagues and playmates, these teenagers shared the same disgust for the "comfortable" art and literature which was paramount for the Romanian cultural scene at the time, and idolized Rimbaud as a true "god of puberty".[1]
Perahim had been drawing ever since he was very young: a self-portrait drawn at age 10 already accounts for a technique and a spirit of observation unusual for that age. Born on May 24, 1914 in Bucharest (in a house on Radu Calomfirescu Street, no. 1) in a family of Jewish intellectuals – liberal, laical, and adepts of assimilation, Jules (or Puiu, for friends and family) grows rapidly out of the classicizing teachings of Costin Petrescu and Nicolae Vermont, who initially admire his ease in learning but quickly become vexed by his creativity. Because, ever since his first public appearances, he seems set on rocking the criteria of beauty. "One evening I sat Beauty on my knees – And I found her bitter – And I reviled her" – to quote Rimbaud.[3]

After discrediting beauty, Dadaism became set on discrediting art: Picabia considered that "art is a pharmaceutical product for imbeciles" and Marcel Duchamp recommended to "use a Rembrandt as an Ironing Board"[4]. This desacralization of art demanded that everything was to be restarted from ground zero, from the basics, from going back to the ingenuity – and babbling - of childhood. When the group of "seaweeders" challenged the barriers of language and behaviour conformism, it was childhood they used as a shield. In fact, the exergue of the first issue of "Alge" magazine reiterated the famous elementary school exercise: "underline with a line the subject and with two the predicate", and the magazine title was smeared by an inkblot.
The layout of the "Alge" magazine was done entirely by Perahim himself. Just like in the Dada publications, the magazine went beyond the usual typographic norm and played upon the sequences of text reading, inviting the reader to join the game of the multi-directional page setups, each issue with differently coloured pages. Perahim desacralized even the unity of the artistic image: one of the prints is halved, and a note ironically informs the reader that it is continued two pages ahead. Indeed, self-derision is one of the main traits of Dadaism. In the prints published in "Alge", dominated by the color black, "jellyfish and seaweed seem to undulate as if floating through dream vents", wrote

Jules Perahim, *Petit fantôme de la guerre*, 1937, gouache et ancre/carton, 20,8 x 17,8 cm.
MNAR Bucharest. (opposite page)
Jules Perahim, *Les chevaliers de l'Apocalypse*, 1940, gouache/carton. Coll. privée. (above)

care le servește drept scut. De altfel, exerga primului număr din „Alge” reia faimoasa frază a exercițiului din școala primară: „subliniați cu o linie subiectul și cu două linii predicatul”, iar titlul revistei pare mânjit cu o pată de cerneală.
Concepția vizuală a revistei *Alge* este creația exclusivă a lui Perahim. Ca și în publicațiile Dada, revista transgresează formele tipografice obișnuite și își ia libertăți cu privire la direcția lecturii unui text, invitându-l pe cititor să ia parte la jocul manipulării multidirecționale a paginilor, diferit colorate de la un număr la altul. Perahim desacralizează până și unitatea imaginii plastice: una dintre gravuri este decupată în două, în timp ce un text precizează, ironic, că urmarea se găsește două pagini mai încolo. Într-adevăr, auto-deriziunea este una dintre caracteristicile dadaismului. În gravurile publicate în *Alge*, dominate de negrul formelor, „apar ca prin supapele visului unduirile meduzelor și ale algelor”, scrie Lucian Boz la un an de la apariția revistei.[5]
Totul, în *Alge*, este pretext pentru joacă. Atitudinea ludică se regăsește, astfel, în experimentul pe care Perahim îl numește Mixomicete, imagini obținute prin scurgerea cernelii într-un pahar cu apă. Pictorul urmărește cu atenție figurile care izvorăsc din lenta difuziune a cernelii de China și transcrie pe hârtie formele care, cu puțină imaginație, devin corpuri de femei, pisici, himere sau simple protozoare. Dincolo de provocarea juvenilă, desenele realizate prin acest procedeu automat sunt capabile să exprime forțele obscure, pulsiunile legate de descoperirea sexualității și angoasele adolescenței. (*Femeia și sângele meu* este titlul uneia dintre aceste mixomicete.)
Încălcarea falsei morale și eliberarea dorințelor erotice în vederea celebrării iubirii și a principiului plăcerii constituie tot atâtea poziții radicale și provocatoare ale grupului Alge, exprimate în special în seria a doua din cele trei numere ale revistei, apărute în 1933. Între prima și a doua serie a revistei *Alge*, grupul va scoate alte două publicații cu titluri infamante: *Muci* (1932) și *Pulă* (1931). Aceasta din urmă (care avea subtitlul „Revistă de pulă modernă”) a fost editată în doar treisprezece exemplare, rezervate exclusiv grupului și câtorva prieteni de-ai lor. Perahim desenează organul viril izolat de restul anatomiei, așa cum este reprezentat în ceremoniile inițiatice: Herodot descria bornele falice răspândite în peisajul grec ca având un rol de mediere magică, de magie apotropaică, înălțate pentru a-i proteja pe oameni de vrăji și pentru a simboliza principiul creator.
Creația lui Perahim, expusă în aprilie 1932 în cadrul primei sale expoziții personale (sala English), arată fără îndoială „indiscutabile obsesii sexuale”, după cum scrie Eugen Ionescu: „Acest tânăr artist (mi se pare că are șaptesprezece sau optsprezece ani) este posesorul sau, mai degrabă, este posedat de o miraculoasă și dinamică fantezie. Însă imaginația – demonstrând indiscutabile obsesii sexuale (Freud arată cum acestea încearcă să se ridice la nivelul conștiinței și al expresiei) – sparge toate digurile. Perahim este victima suprarealismului, de multă vreme depășit (sic!). Ceea ce ne întristează este faptul limpede că Perahim are un talent indubitabil, că sensibilitatea lui are o propulsie și o energie cu totul rare”.[6]
În cele cincizeci de desene, douăzeci și trei de uleiuri și șapte acuarele expuse, atenția deosebită față de precizia și claritatea formei contrastează cu conținutul impenetrabil al imaginilor. Eros îi cedează adesea locul lui Thanatos: un călău care poartă o glugă roșie învârte un corp acefal într-un dans al morții (*Totentanz*,1931). Același personaj sinistru ține în mâini un braț din ghips, fragment dintr-o statuie mutilată (*Mitraliera*, 1932). Umbra proiectată pe solul arid pare să evoce conturul unei mitraliere, de unde și titlul lucrării. Lumea onirică, tulburătoare, încărcată de semne sumbre este populată de personaje spânzurate cu capul în jos, într-un peisaj în care norii sunt din piatră și acoperă orizontul (*Echilibru perfect*, 1932). Perahim citește, în acea epocă, lucrarea ***Tarotul țigănesc al ocultistului Papus***, care îi dezvăluie analogia între cele douăzeci și două de litere ale alfabetului ebraic și cele douăzeci și două de arcane majore ale Tarotului (aici, Spânzuratul și litera Lamed), o preocupare reluată în 1974 în *Alfabetul* editat la Paris.[7]
În lumina unui soare negru, *Iarba în zori* (1931) prezintă o scenă izvorâtă parcă dintr-o stare de semitrezie. Mai multe mâini decupate sunt plantate într-un sol vag. Degetele uneia dintre ele formează un corp de femeie. Umbrele puternice pe care aceste elemente biomorfe le proiectează pe pământ sunt cu atât mai neliniștitoare, cu cât sunt neadecvate acestui moment precis al zilei, străpuns doar de primele licăriri de lumină. Plopi (sau chiparoși) se plimbă într-o barcă, pe o mare agitată (*Un plop traversează marea*, 1932), într-un tablou care ne duce cu gândul la celebra *Insulă a morții* a lui Böcklin. Rotocoale de

Jules Perahim, *La barque de l'amour s'est brisée contre les vagues de la vie courante*, 1971, 73 x 92, MNAC Strasbourg. (deasupra stânga)
Jules Perahim, *Projet décor pour « Caligula » de Camus*, 1968. Théâtre National de Cluj. (deasupra dreapta)
Jules Perahim, *La guerre africaine*, 1975, 114 x 162 cm. Coll. privée. (pagina alăturată, stânga)
Jules Perahim, *Pouvoir de dédoublement (Charly)*, 81 x 100 cm. Coll. privée. (pagina alăturată)

Lucian Boz one year after the printing of the first issue.[5]
Everything in “Alge” was an excuse for play. The playful mood also shaped the experiment entitled Myxomycetes – images inspired by the flowing of ink in a glass of water. The painter observed carefully the slow diffusion of the ink, and transcribed, with the aid of a little bit of imagination, shapes of women, cats, chimeras, or mere protozoa. Beyond the childish challenge, the drawings made in this automatic technique often expressed the hidden tensions, sexual impulses, and angst of adolescence. (The Woman and my Blood is the title of one of these myxomycetes).
Militating against the false morale and for the freeing of erotic desires, in a celebration of love and the pleasure principle, some of the actions of the Seaweed group, advocated mainly in the second series of the magazine, published in 1933, were truly radical and provocative.
Between the first and the second series of their magazine, the group also edited two infamously named publications, “Muci” (Snots) in 1932 and “Pulă” (Cock) in 1931. The latter, with the explanatory title Revistă de pulă modernă (Modern Cock Magazine), was printed in only thirteen copies, exclusively for the group and their friends. Perahim drew the phallus as it is usually represented in initiatic ceremonies, unattached to a body, similar to, for example, the phallic landmarks of the Greek landscape, apotropaic symbols of the principle of creation mentioned by Herodotus.
The works Perahim exhibited in 1932 in his first solo exhibition (at the English Gallery) manifest “unquestionable sexual obsessions”, as Eugen Ionescu noted: “This young artist (I guess he is seventeen or eighteen years old) possesses, or rather is possessed by a miraculous and dynamic imagination. But his imagination, betraying unquestionable sexual obsessions (Freud showed us how they try to reach the level of consciousness and expression), breaks all the barriers. Perahim is the victim of surrealism, which is already dated (sic!). What is most sad is that Perahim is undoubtedly gifted with an extremely special talent and sensitivity and with an exceptionally rare drive and energy”.[6]
In the fifty drawings, twenty-three oil paintings, and seven watercolours exhibited the precision and attention to the clarity of form clashes with the impenetrable content. Eros often makes way for Thanatos: a red-hooded executioner dances a macabre dance with a headless body (Totentanz, 1931). The same sinister character holds a plaster arm, a fragment of a maimed sculpture (in Machinegun, 1932) and the shadow it casts upon the dry land seems to evoke a machinegun, hence the title of the artwork. The dreamy, unsettling world of a drawing is filled with dark shapes and silhouettes hanged upside down, in a landscape with overcasting stone clouds (Perfect Balance, 1932). Perahim was reading, at the time, The Tarot of the Bohemians by Papus, book which revealed for him the analogy between the twenty-two letters of the Hebrew alphabet and the twenty-two major arcana (in this particular case The Hanged Man and the letter Lamed), analogy investigated later in the Alphabet, published in Paris in 1974[7]. In the light of a black sun, Grass at Dawn (1931) depicts a scene seemingly pertaining to a half-awake state. Many detached hands are planted in a vague ground. The fingers of one of the hands seem to form a female body. Their shadows are more unsettling since they don't match the dim first light of the dawn. Poplars (possibly cypress trees) float in a boat on a stormy sea (A Poplar Crosses the Sea, 1932) in a scene evoking Böcklin's famous Isle of the Dead. Twirls of smoke evoke a chimeric body which floats between the pillars of a dark space, paved in a manner recalling the paintings of the Quattrocento (Woman no. 2, 1932, artwork published in “unu”, issue 45). The same type of ectoplasmic bodies populate the mediumistic portrait of Gherasim Luca, painted (in oil) also in 1932. In spite of the poetic licenses the portrait is strikingly lifelike, as is the case with his other two portraits: a linotype published in “Alge” and a 1934 pencil drawing.
The bizarre world of these artworks, bathed in a crepuscular light, also proves Perahim's constant questioning of the reliability of sensorial perceptions, and the way he traded the seductive easiness of realism for the provoking, visually and intellectually unsettling compositions which clashed violently with the type of painting fashionable at the time in Romania. That Perahim pushes his investigation beyond the shallow realities becomes equally obvious in a series of portraits of Geo Bogza – a strong, contestatory personality, author, among others, of a text in the “unu” magazine on the “Subversive value of dreams”. Drawn in simple strokes of lead pencil, or subtly contoured in various tonalities, the portraits are unsettlingly distorted while maintaining a lifelike

Jules Perahim, *La barque de l'amour s'est brisée contre les vagues de la vie courante*, 1971, 73 x 92, MNAC Strasbourg .(opposite page, left)
Jules Perahim, *Projet décor pour « Caligula » de Camus*, 1968. Théâtre National de Cluj. (opposite page, right)
Jules Perahim, *La guerre africaine*, 1975, 114 x 162 cm. Coll. privée. (above)
Jules Perahim, *Pouvoir de dédoublement (Charly)*, 81 x 100 cm. Coll. privée. (above)

fum evocă un corp himeric plutind între pilaștrii unui spațiu sumbru, al cărui pavaj geometric pare a fi opera unui artist din Quattrocento (*Femeia nr. 2*, 1932, operă reprodusă în „unu", nr. 45). Aceleași emanații de ectoplasme sunt prezente în portretul mediumnic al lui Gherasim Luca, pictat în ulei, în același an. În ciuda licențelor poetice și formale imaginate de pictor, asemănarea cu modelul este izbitoare în acest caz, la fel ca și în celelalte două portrete ale poetului: o linogravură reprodusă în *Alge* și un desen în creion din 1934.

Atmosfera ciudată a acestor opere, scăldate într-o lumină crepusculară, stă mărturie, de asemenea, pentru modul în care Perahim contestă în permanență modalitățile securizante ale percepției senzoriale a realității, sacrificând astfel înclinația seducției formale ușoare în favoarea compozițiilor care perturbă și provoacă din punct de vedere vizual și intelectual și care contrastează violent cu o anumită pictură în vogă în România acelei epoci.

Că Perahim își împinge investigațiile dincolo de realitățile sumare, acest lucru ni se pare la fel de evident în seria de portrete pe care le consacră poetului Geo Bogza, puternică personalitate contestatoare, autor, între altele, al unui articol publicat în revista *unu* despre „Valoarea subversivă a visului". Executate dintr-un gest, cu mină de plumb sau în contururi subtile de tonalități, desenele lui Perahim imprimă transformări tulburătoare figurii poetului, păstrând și aici asemănarea cu modelul, care rămâne în continuare recognoscibil. Ca pentru a permite accesul la profunzimile inconștientului, capul poetului se deschide uneori: prin intermediul acestor deschideri, putem ghici uneori nașterea unor tulburătoare forme himerice. Capul poetului poate fi ținut într-o mână care apare într-un peisaj ciudat, presărat cu chiparoși, sau, alteori, poate fi traversat de un sex zimțat, evocând astfel acel conținut sexual al inconștientului pe care îl celebrează deja suprarealiștii.

Provocarea este o dimensiune a artei contemporane. Acesta este, de altfel, și titlul unei culegeri de comunicări publicate la Sorbona în 2004. În romanul filosofic *Demonii*, Dostoievski relatează „incredibila insolență" a unuia dintre personaje (Nikolai Stavroghin), care, fără niciun motiv aparent, se aruncă și mușcă urechea unui „bătrân amabil". Parcurgând romanul, cititorul descoperă că acest „act gratuit" constituie

indicele unei stări de tulburare și de nemulțumire care prefigurează ascensiunea nihilismului în Rusia.

În România, în climatul tulbure și încărcat de tensiuni sociale și politice din anul 1933, când se instalează starea de asediu, iar în universități se impune *numerus clausus*, grupul Alge decide să trimită la adresa unuia dintre reprezentații marcanți ai tradiționalismului și ai conservatorismului obtuz revista *Muci* și *Roman de dragoste* de Gherasim Luca, publicat în nr. 3 din *Alge* (în format mare) și apărut apoi în volum, cu ilustrațiile lui Perahim. Se sesizează justiția și, cu ocazia unei perchiziții efectuate la domiciliul redactorilor, se confiscă exemplarele nevândute din reviste, dar și publicația confidențială din 1931, care avea subtitlul „Revistă de pulă modernă". În iulie 1933, ziarul *Universul* comentează acest eveniment și anunță arestarea vinovaților (toți minori). Articolul, ilustrat cu fotografiile acuzaților, denunță pericolul pe care îl reprezintă acești „pornografi, întinători ai scriiturii", fără a uita, și subliniind chiar, că sub pseudonimele lor se ascund patronime cu rezonanțe alogene. Împotriva voinței tinerilor algiști, mica publicație cu nume infamant devine celebră. Pornografia este acum de partea puterii. Intervenția poliției și represiunile judiciare sunt frecvente în manifestările dadaiste și suprarealiste. Să cităm cel puțin cazul dadaistului berlinez George Grosz, condamnat de două ori pentru pornografie, întreruperea proiecției filmului lui Dalí și Buñuel, L'âge d'or, și devastarea tablourilor și a cărților expuse cu această ocazie.

„Suntem câțiva pentru care accidentul apariției noastre în această existență nu este o afacere. Neliniștea și revolta în fața universului și în fața noastră înșine nu vor putea fi schimbate pe moneda niciunui sistem care ar încerca să ne integreze", scrie Geo Bogza în numele grupului Alge, în 1931[8]. De altfel, „sistemul" nu are nicio intenție de a-i integra. Procesul intentat grupului și zilele petrecute în închisoare în compania deținuților politici vor radicaliza poziția tinerilor, determinându-i să se implice în dezbaterile de actualitate și să colaboreze cu presa democratică de stânga. Revista suprarealistă a lui André Breton nu se intitula, oare, și ea, *Suprarealismul în serviciul revoluției?* Atunci când „sudoarea și sângele curg pe chipul istoriei celei mai recente", poezia „moare de prea multă poezie", scrie Geo Bogza în manifestul „Poezia pe care am vrea s-o facem", publicat în unicul număr al revistei *Viața imediată* și semnat de Gherasim Luca, Paul Păun și Perahim.

În fața pericolului fascist, în Franța, în aceeași perioadă, se încearcă reunirea tuturor forțelor de stânga. Contr'Attac îi va regrupa timp de un an pe Breton, Peret, Bataille, dar și cercul comunist democratic al lui Boris Souvarine. La București, între 1934 și 1937, intelectualii democrați, chiar simpatizanți ai stângii *comuniste*, se vor regăsi în publicații precum ***„Cuvântul Liber", „Reporter", „Pinguinul", „Lumea Românească"***. Luca și Perahim sunt colaboratorii aproape permanenți ai revistei „Cuvântul Liber", condusă de N.D. Cocea. Perahim și Victor Brauner (care semnează cu pseudonimul Pantalon sau, în cazul lui Brauner, Toto) se regăsesc în paginile revistei *Pinguinul*. Forța expresivă a liniei desenează „și străpunge cu un glonț, în plin centru" imaginile diverșilor dictatori, dar și figurile abuzive ale puterii capitaliste și face să triumfe „principiul plăcerii asupra condițiilor reale și insuportabile ale vieții" (Freud) . Perahim traduce în imagini noțiuni abstracte precum instrumentalizarea omului în sistemul capitalist (***Mână de lucru***, 1935) sau descrie mecanismul producției (***Producția***, 1934): o mașină înghite „mâna de lucru" și expulzează obiecte manufacturate. O parte din aceste desene vor fi prezentate în expoziția personală a

Jules Perahim, *Profil d'une morale*, huile/carton, 50 x 49 cm. Coll. privée.

Jules Perahim, *Equilibre parfait*, 1932, huile/toile, 65 x 50 cm. Coll. privée.(pagina alăturată)

resemblance. As if for allowing access to the depths of the unconscious mind, the head of the poet sometimes opens to reveal the birthplace of distressing chimeric shapes. The head of the poet is sometimes held in a hand inserted in a strange landscape marked by cypress trees, or is intersected by a ridged sex, attentive to the sexual content of the unconscious mind in a manner famously pertaining to surrealism.

Provocation is unquestionably a dimension of contemporary art. This is in fact the very title of a collection of texts published at the Sorbonne in 2004. In the philosophic novel Demons, Dostoievski describes the "incredible insolence" of one of the protagonists (Nikolai Stavrogin) who, without apparent reason, lunges and bites off the ear of a "gentle old man". Later on it is revealed that this "purposeless action" is the symptom of a disorder and discontent which announces the rise of Russian nihilism.

In Romania of year 1933 the context was uncertain and heavy with social and political tensions; a curfew was issued and all universities imposed numerus clausus. The Alge group decided to mail to one of the main defenders of traditionalism and obtuse conservatism copies of the "Muci" (Snots) magazine and of the Love Novel by Gherasim Luca – novel published in the Alge magazine (no. 3, large format) and later bound in a volume illustrated by Perahim. Legal action followed, a warrant was issued for the search of the editors' homes, and all undistributed copies of the magazine were confiscated, along with the confidential publication from 1931, the Revistă de pulă modernă (Modern Cock Magazine). In July 1933 the newspaper "Universul" (Universe) commented upon the event and announced the arresting of the perpetrators (all of them underage). The article, illustrated with the photos of the accused, denounced the danger embodied by these "pornographers and defilers of writing" without omitting – emphasizing even – the fact that under their pen names were hidden names pertaining to a different racial community. Against the initial intention of the young "seaweeders", the small, infamously titled publication thus became famous. Pornography was now on the side of the power. Police intervention and legal actions have often been issued against Dadaist and surrealist events – to cite only the case of the Berlin-based George Grosz, who was convicted twice for pornography, the cancelation of the Dalí and Buñuel film L'âge d'or, or the vandalizing of the books and paintings exhibited on this occasion.

„There are a few of us for whom the accident of our existence is not business. The unrest and revolt against the universe and against ourselves cannot be traded for the coin of any system which might want to integrate us", Geo Bogza wrote in the name of the „Alge" group, in 1931[8]. But the system had no intention whatsoever to try and integrate them. The lawsuit initiated against the group and the days spent in prison in the company of political prisoners caused a further radicalization of their attitude, determining them to enter the public debates of the time and begin their collaboration with the leftist newspapers. After all, wasn't the surrealist magazine of André Breton also called "Le Surréalisme au Service de la Révolution" (Surrealism in the Service of the Revolution)? When "sweat and blood trickle down the face of the most recent history", poetry "dies of too much poetry" wrote Geo Bogza in the manifesto "Poetry we wish we wrote", published in the only issue of "Viața imediată" (Immediate Life), magazine and co-signed by Gherasim Luca, Paul Păun and Perahim.

Meanwhile, in the face of the fascist danger, all French leftists tried to reunite. Contr'Attac will include, for a year, Breton, Peret, and Bataille, but also the democratic communists from Boris Souvarine's group. In Bucharest, between 1934 and 1937 the intellectual democrats, even the sympathizers of the communist left have regrouped around publications such as "Cuvântul Liber", "Reporter", "Pinguinul", and "Lumea Românească" (The Free Word, Reporter, The Penguin, The Romanian World). Luca and Perahim were almost permanent collaborators of the Free Word, edited by N.D. Cocea. Perahim and Victor Brauner (signing under the pen names Pantalon and Toto) published in The Penguin. The expressive, forceful lines drawn "cut, like a bullet, right through the center" of the image of various dictators or abusive capitalists, and bring triumph to „the pleasure principle, in opposition to the unbearable realities of life" (Freud). Perahim translated into images abstract notions such as the instrumentalisation of man in the capitalist system (Labor Force, 1935) or described the mechanisms of production (Production, 1934): a machine swallows the "labour force" and spits out manufactured objects. Part of these drawings were exhibited in his solo show from Mozart Hall, opened on January 25, 1936.

In the eleven paintings exhibited on the same occasion, the unreal cohabitated with a profound critical reason. That the images are subversive is all the more surprising given the accuracy in execution. "His paintings are a bunch of coloured hallucinations, colours which seem to be rich fabrics, silk or tulle, and yet are just painting. We do not know what exactly Perahim is depicting, or if he paints with his fingers, brushes or a little twig, and we don't need to care. Perahim knows what he wants and wants it intensely and violently. We could think that he is a barbarian, and we are surprised to discover that instead of a fierce inquisitor we encounter a blonde, frail, and delicate teen. We are certain that Perahim himself believes in the tendency of his art".[9]

Jules Perahim, *Profil d'une morale*, huile/carton, 50 x 49 cm. Coll. privée. (opposite page)

Jules Perahim, *Equilibre parfait*, 1932, huile/toile, 65 x 50 cm. Coll. privée. (above)

artistului, deschisă la 25 ianuarie 1936 la Sala Mozart.)
În cele unsprezece picturi expuse cu aceeași ocazie, irealul coabitează cu o profundă raționalitate critică. Subversiunea imaginii devine cu atât mai surprinzătoare prin perfecțiunea execuției sale plastice. „Tablourile sale sunt un buchet de halucinații colorate, culori care par a fi o stofă prețioasă, mătase sau voal, și totuși nu sunt decât pictură. Nu știm cu ce anume pictează Perahim, dacă o face cu pensula, cu degetul sau cu o crenguță, și nici măcar nu ne interesează. Perahim știe ce vrea și își dorește acest lucru cu violență și cruzime. Am putea crede că Perahim este un barbar și suntem surprinși că în locul figurii unui inchizitor, privirea noastră percepe un blond adolescent, fragil și delicat. Suntem siguri că Perahim crede în tendința artei sale.”[9]
Acest început al medalionului consacrat expoziției din Sala Mozart definește cu precizie contrastul dintre violența critică împinsă până la grotesc în Consiliul de Administrație (1935, astăzi în colecția MNAR) și rafinamentul de care dă dovadă artistul atunci când reprezintă un elegant fotoliu Ludovic al XV-lea tapisat cu mătase roz, care simbolizează aristocrația, în tabloul intitulat Lumpenproletariat și aristocrație (1934). În *Profilul unei morale* (1934), pe fondul unui peisaj dezertat, patru busturi de clerici (un preot, un popă, un rabin și un pastor) înghesuiți unii într-alții seamănă cu țintele grotești ale unui joc de bâlci. Surpriza, umorul și provocarea apar, de asemenea, în aceste opere ale distanței absolute, care se instalează între viziunea caricaturală a personajelor și calitatea expresivă a lui „a ști să pictezi” și a „frumoasei meserii” „Apreciez minuțiozitatea muncii, precizia liniei. Deformările sunt esențiale…”, comentează scriitorul Anton Holban. [10]
Expoziția nu stârnește doar admirație. Frontul studenților democrați, înființat în acea vreme pentru a contracara influența Gărzii de Fier în universitate, se vede obligat să apere zi și noapte expoziția amenințată cu distrugerea. Câteva săptămâni mai târziu, expoziția ajunge la Brașov (Sala Astra), picturile lui Perahim fiind însoțite de o serie de sculpturi ale lui Mattis-Teutsch. În ciuda faptului că expoziția este comentată elogios în presa locală (Perahim fiind considerat un adevărat „Daumier român”)[11], va fi nevoie ca operele să fie adunate noaptea, ascunse și transportate pentru a evita distrugerea lor. Expoziția se înscrie astfel la nivelul altor acțiuni violente, îndreptate împotriva agenților represivi ai gândirii: sunt vizate poemele lui Péret, obiectele danezului Freddie, colajele suprarealistului ceh Štyrský.
În cursul anilor ’30, amenințarea războiului devine din ce în ce mai obsedantă. Ea se traduce, pe de o parte, prin imagini apocaliptice, precum cea intitulată Nopțile tentaculare ale orașului, „în care singurătatea marilor blocuri scânteietoare este și mai dureroasă decât cea a oamenilor. Linia abruptă a lui Perahim revelează, prin tremurul umbrelor, un sens mai amplu decât cel al unui simplu artificiu artistic.” În felul acesta comentează cronicarul revistei *Facla* coperta nr. 41 (1935) a *Cuvântului Liber*. Pe de altă parte, virulența critică a artistului se îndreaptă mai ales împotriva forțelor naziste și ne aduce aminte de imaginile feroce ale dadaiștilor berlinezi, îndreptate, după primul război mondial, împotriva armatei Reichului. La târgul Dada de la Berlin, din 1920, era suspendat de tavan manechinul unui ofițer german cu cap de porc, opera lui George Grosz. Fotomontajele lui John Heartfield continuă pe tot parcursul anilor ‘20 și ‘30 să hărțuiască puterea instalată. Perahim se servește la rândul său de fotomontaj, de exemplu, pentru coperta nr. 38 a *Cuvântului Liber* din 1934, în care purtătorul unei căști cu vârf amenință mulțimea de sus.
În 1935, Perahim se întâlnește cu Victor Brauner, întors în România. El privește cu entuziasm expoziția acestuia, deschisă în luna aprilie, iar Brauner o vede pe cea a lui Perahim, prezentată câteva luni mai târziu, în aceeași galerie Mozart. Ei petrec vara lui 1935 la Balcic, pe malul Mării Negre, plănuind să picteze împreună toți galeții de pe plajă![12] Împreună cu alți tineri prieteni, Perahim petrece seri lungi în atelierul lui Victor și al soției sale, Marghit, pline de dezbateri politice pasionate și de jocuri suprarealiste, „cadavre delicioase”, deturnări de imagini etc. Pictează la patru mâini câteva tablouri anodine, care vor fi vândute în beneficiul Ajutorului Roșu, asociație de ajutorare a deținuților politici.
După instalarea dictaturii regale și a guvernului Goga-Cuza, aerul devine tot mai irespirabil. Brauner își pregătește plecarea. Gherasim Luca părăsește Bucureștiul pentru Paris, la începutul anului 1938. La scurt timp după aceea, în februarie 1938, Perahim se îndreaptă și el spre Paris. În drum se oprește la Praga, orașul alchimiștilor. Face cunoștință cu dadaistul berlinez în exil, John Heartfield, și intră în mediile avangardei cehe. Expune șaisprezece guașe și treisprezece desene în foaierele Teatrului D38 condus de A.F. Burian, unde, cu câteva săptămâni înainte, fuseseră expuși suprarealiștii cehi Toyen și Štyrský. Catalogul reproduce trei guașe și titlul operelor expuse. *Quand je serai grand j’aurai des moustaches* (în franceză), *Îmi place noaptea, Om mâncând peisajul, Mică fantomă a războiului* (astăzi aflat în colecția MNAR) și Refugiații din Bilbao, referință directă la Războiul Civil din Spania. El plănuiește să realizeze împreună cu Burian un spectacol după *Cântecele lui Maldoror de Lautréamont*, autor despre care Breton considera că a făcut „act de suprarealism absolut.”[13] Expoziția de la Praga trezește interesul tinerilor avangardiști cehi. Poetul suprarealist Ludvik Kundera, amintindu-și de ea, scrie câțiva ani mai târziu: „Pentru mine, multă vreme, suprarealismul românesc a însemnat un singur nume, Perahim.” [14]
Într-adevăr, impactul suprarealismului părea mult mai prezent deja la Perahim în 1937, în seria de desene (reliefate în acuarelă de către George Juster) marcate de o poezie enigmatică și expuse în sala Căminul Artei. „De această dată – scrie J. Iliu – pictorul a vrut să exprime numai poezia și magia lucrurilor… Poezia para-logicului încărcată de sortilegiile

Jules Perahim, *Une forêt pleine de bruits contradictoires*, 1990, huile/toile, 81 x 81 cm.
Coll. privée. (deasupra)
Jules Perahim, *Citadelle pour une archéologie future*, 1987, huile/toile, 97 x 130 cm.
Coll. privée. (pagina alăturată)

These opening lines from a review of his show define, with precision, the contrast between the critic violence pushed almost beyond the grotesque in his Administration Council (1935, currently included in the MNAR collection) and the refined sensitivity in the representation of an elegant Louis XV armchair in pink silk, symbol of the aristocracy in Lumpenproletariat and Aristocracy (1934). In Profile of a Morale (1934), in the background of a desolated landscape, four busts, of a rabbi, a priest, a pastor, and a preacher are huddled together and resemble the grotesque targets of a county fair game. The elements of surprise, humour and provocation are also present in these works which mark the complete detachment of the expressive quality of a well-done, beautiful painting from the caricatures of its subjects. “I appreciate the precision of his work, the accuracy of his lines. The deformations are essential…” writer Anton Holban noted.[10]
Reactions to the exhibition were far from being just positive. The front of the student democrats, recently founded in an attempt to counter the influence of the Iron Guard within the university, is forced to guard day and night the exhibition, otherwise threatened by vandalism. Few weeks later, the paintings of Perahim, accompanied by a series of sculptures by Mattis Teutsch, were exhibited in Brașov (The Astra Hall), and even though the show received high praise in the local papers (Perahim being considered a true Romanian Daumier)[11], the works had to be taken down every night and hidden in order to avoid their destruction. Thus the exhibition became another subversive action, a protest against censorship and thought control, alongside the poems of Péret, the objects of Danish artist Freddie and the collages of Czech surrealist artist Štyrský.
Towards the second part of the 30s the threat of the war became more and more obsessive. Perahim translated this state of mind, on the one hand, in apocalyptic images, like the one bearing the title The Tentacular Nights of the City, “in which the solitude of the massive illuminated buildings is even more painful than the loneliness of people. The abrupt lines drawn by Perahim reveal, through the tremor of the shadows, a wider meaning than that of mere artistic artifice”. This is how the journalist of the “Facla” (The Torch) magazine commented upon the cover image of issue no. 41 (1935) of “Cuvântul liber”. On the other hand, the critical virulence of the artist was mainly directed against the Nazi forces, in a manner similar to that of the Dadaists from Berlin, critiques aimed, after WWI, at the Reich and its army. At the Dada fair in Berlin, in 1920, from the ceiling was hanging a pig-headed German officer, a work by George Grosz. The photo-montages of John Heartfield

Jules Perahim, *Une forêt pleine de bruits contradictoires*, 1990, huile/toile, 81 x 81 cm.
Coll. privée. (opposite page)
Jules Perahim, *Citadelle pour une archéologie future*, 1987, huile/toile, 97 x 130 cm.
Coll. privée. (above)

visului."[15] Atenția pe care Perahim o acordă unei expoziții de desene realizate de mediumuri, văzută la Praga, sau afișelor sfâșiate de pe zidurile orașului – neașteptat loc de întâlnire – stă mărturie, în cazul artistului, pentru interesul pe care îl are în comun cu grupul lui André Breton.
Evenimentele tragice pe care le traversează Europa Centrală în acea vreme îi întrerup totuși șederea și proiectele pragheze, îl împiedică să li se alăture prietenilor săi la Paris și îl obligă să se întoarcă într-o Românie în care extrema dreaptă este în plină ascensiune. Atmosfera neliniștitoare a unui cataclism apropiat se citește în tabloul ***Înainte de furtună*** (1939), operă care a fost adesea comparată cu tabloul ***Așteptarea***, pictat la sfârșitul anilor '30 de către suprarealistul german Richard Oelze. În septembrie 1940, când Statul Național Legionar se instalează și legile antisemite se intensifică, Perahim, care își agravase situația ca autor de desene antinaziste în presă, urmărit și amenințat cu moartea, se vede obligat să se refugieze la sfârșitul anului în Basarabia, provincie devenită de puțin timp sovietică, fiind convins că acolo cel puțin va fi la adăpost de războiul prezent în restul Europei.
În iunie 1941, după invazia armatei germane, el se deplasează împreună cu populația civilă în vagoane de marfă, face muncă silită și exercită diverse meserii: muncitor pe șantier, colhoznic, crescător de găini. Alungat de înaintarea frontului nazist, el ajunge să traverseze pe jos Caucazul, până în Armenia, unde își câștigă existența ca decorator într-un teatru pentru răniții de război, la Kenaker, în apropiere de Erevan. În martie 1944, este mobilizat la Moscova pentru a face parte din serviciul de presă al armatei și pentru a asigura ilustrarea și punerea în pagină ale jurnalului de front *Graiul nou* (la început, o simplă foaie volantă). În această calitate, Perahim se întoarce în România în momentul în care țara se desprinde de Axă. Își revede prietenii care îl credeau mort, este găzduit în familia lui Victor Brauner, căruia îi adresează prima scrisoare de la Paris, în care își rezumă cu umor activitățile în timpul anilor cumpliți în care s-a deplasat de la frontiera română până la capătul Caucazului.[16] Întors în țara sa natală, Perahim visează la o completă schimbare a societății: transformarea vechii lumi ar trebui să-i dea artistului, în sfârșit, o totală libertate de creație, chiar dacă, pentru scurtă vreme, ar fi necesare câteva sacrificii. Or, de-a lungul anilor, nici societatea, nici arta nu evoluau potrivit viselor sale din tinerețe. Consilierii sovietici sosiți în România impun în artă nu numai alegerea subiectelor, ci și modul de a le picta.
În primăvara lui 1948, pentru expoziția „Flacăra", care trebuia să instaureze regimul socialist, Perahim nu a trimis decât două portrete mari: cel al prietenului său Geo Bogza și al comediantei Aura Buzescu. Acesta din urmă a fost criticat sever din pricina „aspectului său înmărmurit, imaterial și spectral", iar jurnalistul a adăugat în articolul său câteva sfaturi „pentru a-i ajuta pe artiști să își depășească trecutul formalist". Trecerea de la o artă angajată la o artă dirijată devine dramatică.
Practica picturii se dovedește a fi, în timp, atât de dezamăgitoare, încât artistul pare să găsească o portiță de scăpare în ideea unei „arte pentru Forum", artă care iese din simezele muzeului și se adresează unui public mai larg: ilustrații de cărți, arte ale spectacolului, arte decorative. Timp de peste zece ani, el se va consacra unor activități care îl expun într-un mod mai puțin direct. Textele literare îi servesc drept ecran. Chiar și ciclurile de gravură se sprijină pe un text. Este îndeosebi cazul celor ***Zece zile care au zguduit lumea***, după reportajul lui John Reed, precum și al ***Proverbelor și zicalelor***, inspirate de monumentala lucrare a lui Iuliu Zane, pe care artistul o păstra cu mare grijă în biblioteca sa.
Cât despre creațiile în domeniul artelor decorative, funcția utilitară pare un alibi valabil. Vază de flori cu sâni sau toarte împletite, femei cu cap de fluture, corpuri traversate de cai în galop, case cu dinți, motive „aberante" în pictură, devin acceptabile pe o farfurie sau o placă de faianță. Dacă Perahim vedea retrospectiv toată această perioadă ca pe o eclipsă, o tristă traversare a deșertului, ni se pare, totuși, că nonconformismul spiritului Dada și suprarealist irupe în câteva opere care contrastează cu peisajul „liniștitor" al realismului socialist. Este vorba, mai întâi, de umorul absurd al ***Proverbelor și zicalelor*** (1957), în care textele

Jules Perahim, *Les rescapés du minotaure*, 1990, huile/toile, 120 x 120 cm. Coll. privée. (jos stânga)
Jules Perahim, *Objectif . Objectif*, 1987, huile/toile, 120 x 120 cm. Coll. privée. (jos dreapta)
Jules Perahim, *La mitrailleuse*, 1932, huile/toile, 65 x 50 cm. MAMC Strasbourg. (pagina alăturată)

continued to criticize and harass, throughout the 20s and the 30s, the governing powers. Perahim also employed the photo-montage, for example for the cover of issue no. 38 of "Cuvântul liber", in 1934, in which the bearer of a spiked helmet threatens, from above, the crowds gathered below.
In 1935 Perahim met with Victor Brauner, who had returned in Romania, and enthusiastically visited the exhibition Brauner opened in April at the Mozart Hall. Brauner, in turn, viewed the exhibition opened by Perahim, in the same space, only few months later. They spent the summer of 1935 in Balcic, on the shores of the Black Sea, where they planned to paint all the pebbles on the beach!![12]. Together with other young friends, Perahim spent long evenings in the studio shared by Victor Brauner and his wife Marghit, evenings full of passionate political debates and surrealist games, "delicious corpses" and plays upon images – twists, appropriations, etc. They painted together some anodyne paintings, which were afterwards sold for The Red Aid – a charity foundation dedicated to assisting political prisoners.
After the declaration of the royal dictatorship, and the Goga-Cuza Government was established, the atmosphere became increasingly oppressive in Bucharest, and Brauner prepared his departure. Gherasim Luca moved to Paris at the beginning of 1938 and shortly afterwards, in February 1938, Perahim also went to Paris. On the way to Paris he met, in Prague – the city of alchemists – with the exiled Berlin Dadaist, John Heartfield, and joined the circles of the Czech avant-garde. In Prague he exhibited sixteen gouache paintings and thirteen drawings in the same space where a few weeks before the Czech surrealists Toyen and Štyrský had a show – the foyer of the D38 Theatre, run by A.F. Burian. The exhibition catalogue reproduced three gouache paintings and listed the artworks Quand je serai grand j'aurai des moustaches (French original title When I Grow Up I Shall Wear Moustaches), Îmi place noaptea (I like the Night), Om mâncând peisajul (Man Eating the Landscape), Mică fantomă a războiului (Little Ghost of War, today included in the MNAR collection) and Refugiații din Bilbao (The Refugees of Bilbao – a direct reference to the civil war in Spain). He planned to stage, together with Burian, a show based on The Songs of Maldoror by Lautréamont, the author of an "absolute surrealism" in the vision of Breton[13]. The Prague exhibition sparked the interest of the young Czech avant-gardists. The surrealist poet Ludvik Kundera, recalling it, wrote: "For me, for a long time, the Romanian surrealism has meant only one name, Perahim"[14].
The influence of surrealism in his works seemed to grow stronger towards 1937, for example in the series of enigmatic and poetic drawings (relief painted in watercolour by George Juster) he exhibited at Căminul Artei Gallery, in Bucharest. "This time – J. Iliu wrote – the painter wanted to express only the magic and poetry of things... the poetry of the paralogical, filled with the sortileges of dreams"[15]. His interest for drawings made by mediums which he viewed in an exhibition in Prague, or for the ripped posters from the walls of the city – unexpected place for encounters – marked, in his case, the interests he shared with the group surrounding André Breton.
The tragic events unfolding in Central Europe at the time interfered with his stay in Prague and also prevented him from joining his friends in Paris, forcing him to return to a Romania where the extreme right movement was in full swing. The feeling of unrest from before an impending catastrophe is visible in Before the Storm (1939), artwork often compared with The Waiting, painted towards the end of the 30s by German surrealist Richard Oelze. In 1940, when The National Legionary State was established and the anti-Semitic laws became increasingly oppressive, Perahim, who had already worsened his situation by publishing anti-Nazi drawings, started to receive death threats and

had to run to Basarabia, a Romanian province turned Soviet not long before, where he was convinced he would be safe. In June 1941, after the German invasion, he was sent, in cargo train cars together with the rest of the civilian population to work on construction sites, on kolkhozes and on chicken farms. Running from the advancing Nazi front, Perahim crossed the Caucasus Mountains on foot and reached Armenia where he earned a living as stage decorator for a theatre in Kenaker, near Yerevan, organized for the soldiers wounded in the war. In March 1944 he is called to Moscow to join the army press service and to illustrate the war journal The New Speech (initially a single printed sheet). As a war journalist Perahim returned to Romania when Romania left the Axis. He was rejoined with friends who believed him dead and stayed in the home of Victor Brauner – to whom he also addressed his first letter from Paris, a letter in which he humorously recounted the terrible years of his journey from the borders of Romania to the edge of the Caucasus[16]. Returned to his homeland, Perahim started dreaming of a radical change in society: this new world should finally grant the artist a complete freedom, even if some sacrifices would be initially necessary. But neither art nor society evolved in the way he dreamed of, since the soviet councillors imposed not only the subjects to be represented by the artists, but the ways to represent them too.
In the spring of 1948, for the exhibition The Flame, which was meant to

Jules Perahim, *Les rescapés du minotaure*, 1990, huile/toile, 120 x 120 cm. Coll. privée. (opposite page, left)
Jules Perahim, *Objectif . Objectif*, 1987, huile/toile, 120 x 120 cm. Coll. privée. (opposite page)
Jules Perahim, *La mitrailleuse*, 1932, huile/toile, 65 x 50 cm. MAMC Strasbourg. (above)

înțelepciunii ancestrale sunt traduse „literă cu literă". Personajele cu chip dublu, un omoplat dotat cu o ureche sau degetele purtând basmale și pălării nu au nimic de-a face cu platele imagini realist socialiste. La fel, în artele decorative, vazele antropomorfe din porțelan prezintă, cu umor, un ciudat contrast între finețea și prețiozitatea materialului imaculat și evidenta inspirație a primitivismului neolitic al Cicladelor (medalia de argint la Trienala de la Milano, 1958). Colajele arcimboldești ale decalcomaniilor și hazardul interpenetrării pigmenților colorați (la care se adaugă fragmente de sticlă) pe farfurii și plăci de faianță par să le transforme în adevărate produse ale „reveriei focului"[17] și reînnoadă cu imaginarul creațiilor sale de tinerețe.
Departe de tradiția teatrului realist sau naturalist, Perahim pune scenografia sub semnul inovării și al expresivității. Dintre numeroasele decoruri și costume, să semnalăm costumele insolite, adevărate „marionete suprarealiste", după cum scria presa pariziană în 1965[18], cu ocazia punerii în scenă a baletului *Ciocanul fără stăpân*, în coregrafia lui Stere Popescu, pe muzică de Pierre Boulez după un text de René Char, spectacol aprig criticat atunci când a fost prezentat la București. La fel, utilizarea manechinelor, a colajelor și a fotomontajelor într-un decor pentru Brecht[19] reînnoadă cu concepțiile teatrului german din anii '20, în special cu decorurile lui George Grosz. Proiectul de decor pentru *Caligula* de Camus, expus la Teatrul Național din Cluj (cu ocazia prezentării piesei de teatru *Florența sunt eu*, scrisă la patru mâini cu poetul Gellu Naum, la sfârșitul anilor '50), punea, de asemenea, în valoare, concepțiile foarte moderne ale spațiului scenic imaginat de Perahim.
Cu toate acestea, în cursul anilor '50, mărginindu-se la a respecta universul celorlalți, imaginația pictorului, atât de rodnică odinioară, dădea semne de oboseală. La începutul anilor '60, Perahim înmulțește numărul cercetărilor care, după cum spunea Max Ernst, conduc la „forțarea imaginației". Este începutul întoarcerii sale la exprimarea liberă prin intermediul unor experimente în care, pornind de la o constrângere plastică – o pată de cerneală, o amprentă de frunză de dantelă sau de sfoară, o picurare –, Perahim dă glas imaginarului său. Din acești ani '63-'64 datează o serie de guașe minunate, exprimarea liberă pe bază de „decalcomanii fără obiect preconceput" (Oscar Dominguez), care nu vor fi expuse niciodată în România.
Perahim, aidoma majorității artiștilor și intelectualilor care trăiesc sub regimuri de dictatură și de teroare, practică o gândire scindată și o dublă existență pe plan profesional: „lucrările pentru sertar" încep să se acumuleze. În acest sertar se afla, de asemenea, piesa de teatru scrisă împreună cu Gellu Naum, *Florența sunt eu*, farsă care se ridică într-o formă absurdă împotriva a tot ceea ce blochează societatea acelei vremi; piesa nu va vedea lumina zilei decât la cincizeci de ani după ce a fost scrisă. Acestei duble gândiri, acestui dublu limbaj li se adaugă dificultățile unei duble vieți afective. La începutul lui 1969, Perahim părăsește România, care căzuse deja pradă unei lente instalări a național-comunismului. Astfel, el pune capăt acestei existențe binare care îl aruncase, de ani buni, într-o profundă descumpănire.
Sosit la Paris, Perahim transpune, mai întâi într-o dimensiune mai puțin confidențială, o serie de desene erotice care au la origine o lungă și pasionată corespondență. Adevărată odă adusă Iubirii nebune, puterii imaginare a dorinței sexuale, aceste desene vor fi adunate în albumul *Congresul*, însoțite de poemele lui Alain Jouffroy[20]. Ele vor fi expuse, parțial, în expoziția de „Desene suprarealiste", deschisă la sfârșitul lui 1969 în galeria pariziană André François Petit, care timp de mai mulți ani va prezenta în exclusivitate opera lui Perahim alături de cea a lui De Chirico, Dalí, Victor Brauner, Tanguy sau Max Ernst. Acesta din urmă descoperă marile calități de desenator ale lui Perahim și îi citează numele în mai multe rânduri într-o autobiografie scrisă la persoana a treia[21].
Perahim regăsește, în sfârșit, o adevărată libertate creatoare și, ca și cum ar fi vrut să prindă din urmă timpul pierdut, lucrează cu o frenezie și cu o plăcere pe care nu le mai cunoscuse din anii săi de debut. El pictează și „reinventează – ca pentru sine – suprarealismul din tinerețea sa, așa cum l-a practicat la București, la începutul anilor '30", scrie Alain Jouffroy cu ocazia expoziției deschise în 1971, unde, în prefață, adresează o „Scrisoare deschisă criticilor de artă referitoare la raportul dintre pictură și istorie, dublată de o scrisoare deschisă către cunoscătorii suprarealismului în legătură cu Jules Perahim." În expoziție, câteva tablouri aproape monocrome, în tonalități de cenușă și de brumă, în care figura umană se ivește prin intermediul unor forme dezagregate, în descompunere, par să traducă marea deziluzie pe care o simțise artistul în ultimii ani, văzându-și idealurile năruindu-se în lumina violentă a realității. (*Revoluția imposibilă*, 1970, *Barca iubirii se zdrobi de cotidianul fad*, 1971, omagiu adus lui Maiakovski și scrisorii sale de adio.)
În același timp și în cadrul aceleiași expoziții, în majoritatea operelor sale apare o lume colorată și fantastică, o lume a minunilor, populată de animale extravagante, de plante și de minerale inventate, care trăiește într-un spațiu nedefinit, „aerat", în parte lipsit de un orizont clar delimitat (*Noaptea în pădure*, 1970, *Poetul nu are identitate*, 1971). În această fantezie combinatorie, imaginația sa inepuizabilă produce o simbioză a tuturor elementelor, obiecte, plante, animale, parțial reale, dar în majoritatea cazurilor inventate, care evocă o

Jules Perahim, *Rêve d'une jeune fille*, 1932, huile/toile, Galeria Nationale d'Arte Moderna, Rome.
Jules Perahim, *Lumpenprolétariat et aristocratie*, 1934, huile/carton, 38 x 40,3 cm. (deasupra)
MNAC Strasbourg. (pagina alăturată)

praise the establishment of the socialist regime, Perahim sent only two large portraits: of his friend Geo Bogza and of actress Aura Buzescu. The latter was severely criticized because its "stony, immaterial, and spectral aspect" and the reviewer added a few advices to "help the artists detach from his formalist past". Thus, the passage from an engaged art to a dictated art became dramatic.
Painting seemed to become so disappointing that the artists tried to find a niche in a "Forum art" which eluded the public exhibitions and addressed a wider audience: book illustrations, stage design, and applied arts. For ten years he practiced forms of art which led to less public exposure. He used literary texts as shields and based all his images on texts, like for instance the series Ten Days That Shook the World based on John Reed's article, or the Proverbs and Sayings – based on the monumental work by Iuliu Zane, carefully kept by the artist in his home library.
As for the applied arts, their functionality seemed to always provide a valid alibi. A flower vase with breasts, or plaited handles, women with butterfly heads or bodies intersected by galloping horses, teethed houses, motifs too absurd in painting were all somehow acceptable as decoration on plates or ceramic tiles. If Perahim himself regarded this stage in his creation as an eclipse, a sad crossing of the desert, we nonetheless consider that the nonconformist Dadaist and surrealist spirit managed to run free in a few artworks which clashed with the "placid" landscape of socialist realism. We refer mainly to the absurd humour of the Proverbs and Sayings (1957), where the words of ancestral wisdom undergo literal translations. Double-faced characters, a shoulder blade with ears, or fingers wearing scarves and hats have nothing in common with the socialist realist imagery. Equally so, in the anthropomorphic porcelain vases, he played upon the contrast between the fine, precious material and the obvious citation of the Neolithic primitivism of the Cyclades (with these he won the silver at the Milan Triennial, in 1958). The Archimboldean collages of the decalcomanias, the haphazard in the mixing of colourful pigments (and fragments of glass) on ceramic plates and tiles turned these works into real "reveries of the fire",[17] which succeeded in maintaining the imagery of his early artworks.
His stage design pieces were equally innovative and expressive, and at the same time far away from the tradition of realist or naturalist theatre.

From his many stage set designs, decorations, and costumes we wish to single out the unusual, truly remarkable "surrealist puppets" – as the Parisian papers called them in 1965[18] – he created for The Hammer Without a Master, a ballet directed by Stere Popescu, based on a text by René Char and with music by Pierre Boulez. The show was much criticized in Bucharest. Another noteworthy stage design was the one he created for a Brecht[19] play, a design reminiscent of German Theatre of the 20s, in particular of the stage sets made by George Grosz. The stage set project he designed for Camus' Caligula, a piece exhibited recently at the National Theatre in Cluj (on the occasion of the performing of Florence Is Me, a play written together with Gellu Naum at the end of the 50s) is also a notable example of Prahim's very modern understanding of the scenic space. At the end of the 50s, however, while respecting the boundaries of the visual universe of others, his imagination began to slow down. In the early 60s he therefore experimented and researched ways of – in the words of Max Ernst – forcing his imagination. This marked his return towards free expression, with the aid of experiments during which he let his imagination roam free by initially following a given visual element – an inkblot, the imprint of a leaf, a piece of lace or string, drippings, and so on. In 1963 and 1964 he created a series of wonderful gouache paintings, "decalcomanias without a predetermined object" (Oscar Dominguez) which have never been exhibited yet in Romania.
Perahim, like most artists and intellectuals who lived times of dictatorship and terror, achieved a dual thinking mode and a double professional personality: therefore "the cabinet drawings" began to accumulate in his workshop. Among these private works was also the play written with Gellu Naum, Florence Is Me, a farce which protested in its absurdity against everything that was oppressive in the society of the time. The play was to be staged only fifty years after it was written. This dual thinking, this double visual language was also followed by a double personal life. At the beginning of 1969 Perahim left a Romania which was already a victim of the gradual establishment of national-communism. He therefore ended the binary existence which had caused him, for many a year, a profound state of unbalance. Upon his arrival in Paris Perahim drew a series of erotic images based on a lengthy and passionate correspondence. A true praise for the Insane Love, to the imaginary powers of sexual desire, these drawings have later been bound in a volume, The Congress, and were accompanied by the poems of Alain Jouffroy[20]. They were partially exhibited in the Paris-based gallery André François Petit, gallery to exclusively represent, for many years to come, his works alongside the oeuvre of De Chirico, Dali, Victor Brauner, Tanguy, and Max Ernst. The latter discovered the great virtues of Perahim's drawing and often referred to him in an autobiography written in third person[21]. Perahim was eventually enjoying a complete creative freedom, and, as if he wanted to make up for all the wasted time, worked frenetically and with an intensity he did not experience since his teenage years. He painted and "re-invented, as for himself, the surrealism from his youth in Bucharest, in the 30s", noted Alain Jouffroy on the occasion of an exhibition opened in 1971, in a foreword written in the form of an "Open letter to all art critics, regarding the relationship between painting and history, doubled by an open letter about Jules Perahim addressed to all the scholars of surrealism". The exhibition included a few almost

Jules Perahim, *Rêve d'une jeune fille*, 1932, huile/toile, Galeria Nationale d'Arte Moderna, Rome.
(opposite page)
Jules Perahim, *Lumpenprolétariat et aristocratie*, 1934, huile/carton, 38 x 40,3 cm.
MNAC Strasbourg.

comuniune universală. Perahim pare, acum, să răspundă dorinței sale de a „transforma lumea”, de a o remagnetiza, insuflându-i intensitate poetică și deschizând o fereastră spre „infinita bogăție a Posibilului”. Extravaganța regnului animal (*Animalul înger*, 1971, *Sinergie*, 1978) pare să fi îndepărtat definitiv prezența umană, înlocuind-o cu simulacre de totemuri moderne. Însă, după cum afirmă Petr Kral, „omul, într-o oarecare măsură, este singurul animal de fabulă din acest spectacol fabulos; degeaba arborează tot felul de măști și de costume, se deghizează în bestie feroce sau în vrăjitor, el își scoate mereu capul din pielea sa de urs și se face recunoscut.” De altfel, perioade întregi, pictura lui Perahim nu a avut doar personajul ca motiv unic; ea transformă în personaj până și obiectele sau copacii, printr-un soi de antropomorfism ironic care împrumută lucrurilor însele, am putea spune, emoționanta vanitate a oamenilo.[22]

Două călătorii în Africa Australă, în Tanzania, în Kenia și în Zambia (1972-1975), produc asupra lui o puternică senzație de libertate și de vitalitate. Gândirea sălbatică devine pentru el o adevărată sursă de reînnoire. În operele din această perioadă apar personaje hibride, animate de o mișcare intensă, mișcare subliniată uneori de prezența unor lance și drapele. *Tribul Lozi* (1976) și *Războiul african* (1976), privire ironică la adresa *Bătăliei de la San Romano* a lui Uccello, ridiculizează aceste războaie solemne, cu lance și marșuri ritmice, care traversează Istoria. O abundentă ornamentație geometrică umple interiorul formelor biomorfe care, antrenând într-un ritm sacadat corpuri în transă, par să evoce o paradă inițiatică, o celebrare organică a ritualurilor amoroase. „Mascaradă imaginară, pestriță, pasionantă, care inventează, poate, o nouă formă de delir: veselia suprarealistă”, se va scrie cu această ocazie[23]. Această Africă pictată de Perahim, „mai degrabă multicoloră decât neagră, pe direcția lui Raymond Roussel mai degrabă decât pe urmele lui Stanley sau Livingstone”,[24] această Africă fantomă stă la baza textului foarte inspirat al lui Édouard Jaguer, principalul biograf al artistului (*Putere de dedublare*, 1973, *Nașterea lui Nu există*, 1974, *Douăzeci și opt de vizibile*, 1974, *Păsări posibile*, 1975).

Africa a constituit, de asemenea, prilejul unor noi descoperiri plastice: introducerea unor autocolante colorate, găsite din întâmplare într-un loc insolit (o farmacie), se află la originea expoziției *Copilăria fericită a lui Pitagora* (1977). Ea prezintă o serie de colaje și de guașe, realizate prin împrăștierea, pe o foaie de desen, a unor mici forme geometrice decupate, cu care copiii se joacă la grădiniță. Cronicarul unui important cotidian considera această expoziție drept un minunat exercițiu de „magie albă”.[25] Această serie care asamblează cercuri, dreptunghiuri și isoscele, ipotenuze și bisectoare ne reamintește cu delicatețe că părintele științei numerelor datora mai mult ezoterismului decât ceea ce numim de-acum știința matematicii. Căci ordinea domnește, magia acestui carnaval vesel lucrează, iar titlurile înscrise în catalog ale acestor guașe, creioane și autocolante geometrice lipite pe hârtie vin să amplifice ecoul: *Explicarea copilăriei prin ecuație; Lup matematic și atracție magnetică; Patru inspectori de poliție deghizați în pătrățele; Noaptea, toate calculele sunt albastre*. Exerciții ludice și poetice în același timp.

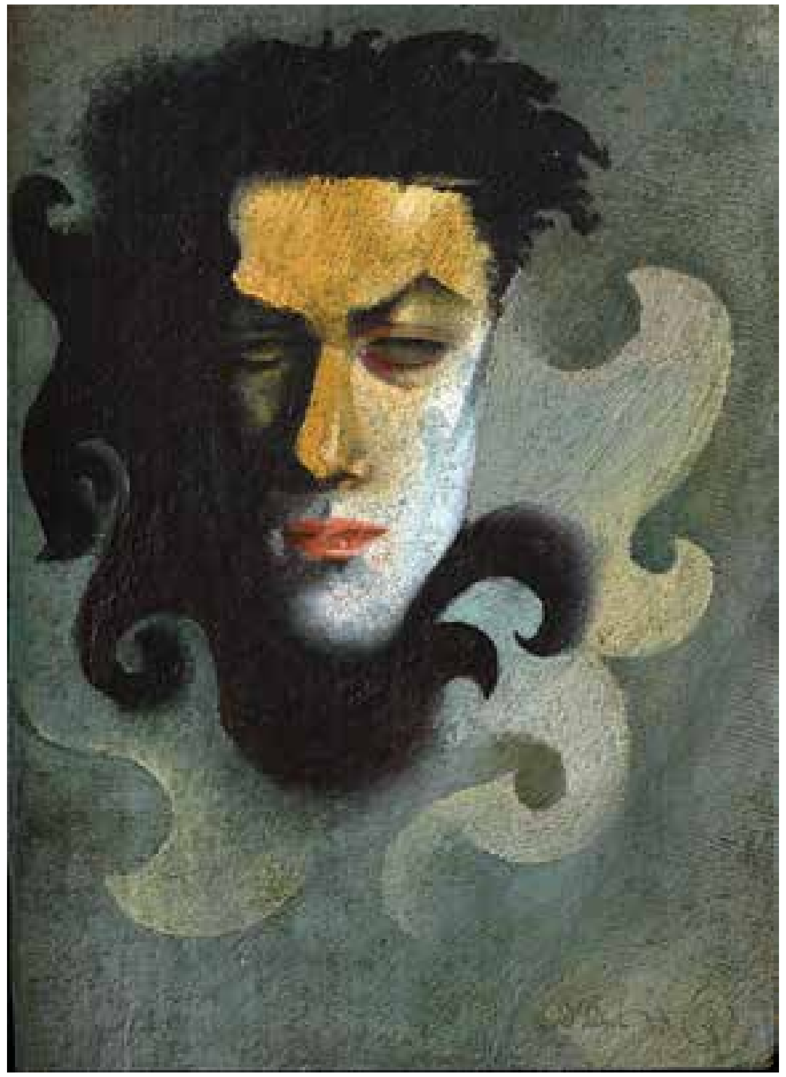
Universul animat și vrăjit al lui Perahim lasă locul, uneori, unor imagini în care regăsim umorul aprig al tinereții sale, când vizează gândirea rigidă și jurămintele oficiale (*Portret cu chip uman*, 1974, *Misionarul*, 1972, *Discursul*, 1978).

În anii ’80, viziunea picturală a artistului se modifică. Suprafața tablourilor este umplută cu peisaje vaste, pictate într-o lumină uniformă. Calmul este doar aparent. Uneori, o bruscă schimbare de scară în cadrul

Jules Perahim, *Cachée dans un oiseau*, 1976, huile/isorel, 17,5 x 29 cm. Coll. privée. (deasupra)
Jules Perahim, *La vie antérieure*, 1931, huile/carton, 34,8 x 24,5 cm. Coll. privée. (pagina alăturată)

monochrome paintings, in shades of ash and frost, representing human figures congealing from disconnected, disintegrating shapes, images which seemed to translate the great disillusionment he experienced in seeing his ideals crushed by the brutal realities (The Impossible Revolution, 1970, The Boat of Love crashing into the Daily Dullness, 1971 – an homage to Maiakovski and his farewell letter).

However, most artworks showcased in this exhibition depicted a wondrous, colourful world, filled with miracles, an extravagant fauna, imaginary plants, and fantastic minerals, a word unfolding in an undefined space with unclear boundaries (Night in the Forest, 1970, The Poet has no Identity, 1971). In this combinatory fantasy, his inexhaustible imagination melted all elements, objects, plants, animals, fragments of reality, inventions in a symbiotic, universal communion. Perahim appeared to fulfil now his desire to “transform the world”, to re-magnetize it, to breathe into it a new poetic intensity by opening a window towards the infinite richness of the Possible”. The extravaganza of the fauna (The Animal Angel, 1971, Sinergy, 1978) seems to have almost entirely replaced the human figure with modern, totemic simulacra. But, like Petr Kral notes “man, in certain respects, is the only fabled creature in this fabulous world; in vain he wears so many costumes and masks, turning into ferocious beast or magician, he always shows his face from underneath the bearskin. In fact, for a long time, the painting of Perahim did not have man as main subject, but rather turned into characters the inanimate objects or trees by the means of an ironical anthropomorphism which lends things, we could say, the touching vanity of people[22]. Two trips he took to South Africa, to Tanzania, Kenia, and Zambia (1972-1975) had a strong impact on him, and The



Savage Mind became a true source of renewal, freedom, and vitality. In the artworks from this period he depicted hybrid figures animated by an intense dynamism, the drama sometimes intensified by the lines of flags or spears. Works such as The Lozi Tribe (1976) and The African War (1976) – an ironic comment on Ucello’s Battle of San Romano, ridicule these solemn wars, with processions of spears and rhythmical movements, which have shaped the history of those territories. An abundance of geometric ornaments fills the biomorphic shapes which seem to evoke, in their syncopated rhythm, an initiatic parade or an organic celebration of sexual rituals. “The imaginary, colourful, passionate masquerade, is perhaps a new form of delirium: the surrealist cheerfulness”[23]. The Africa painted by Perahim is “colourful rather than black and follows rather in the footsteps of Raymond Roussel than in those of Stanley or Livingstone”[24], a Ghostly Africa which inspired the very pertinent text of Édouard Jaguer, the main biographer of the artist (Capacity for Dedublation, 1973, The Birth of “Doesn’t exist”, 1974, Twenty-eight Visibles, 1974, Possible Birds, 1975).

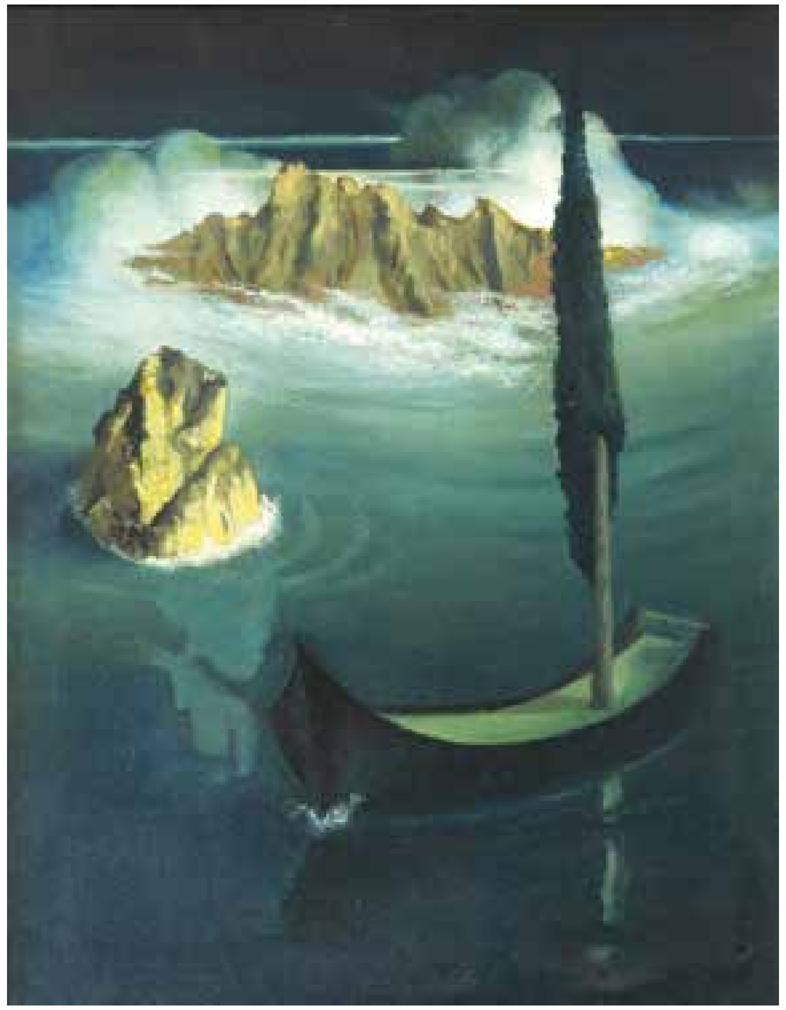
The African experience has also triggered experimentations with new techniques. Some coloured stickers Perahim happened to discover in an unexpected place (a pharmacy) generated the collages from the series The Happy Childhood of Pythagoras (1977). The exhibition bearing the same name showcased collages and gouache paintings made by the scattering, on drawing paper, of small and colourful geometric shapes, such as those children play with in kindergarten. A journalist from an important paper described these artworks as wonderful exercises of “white magic”[25]. This series assembles circles, rectangles, and triangles, hypotenuses and bisectors and delicately reminds us that the forefather of the science of numbers owed more to esotericism than to what we define today as mathematical sciences. In these gouaches and collages of drawings and geometrical stickers the mathematical order rules while the cheerfulness of the happy carnival performs its magic; their titles amplify the message: Explaining Childhood through Equations, Mathematical Wolf and Magnetic Attraction, Four Police Inspectors Dressed Up as Checkers, At Night all Calculi are Blue: playful and also poetic exercises.

Perahim’s magical, animated universe sometimes stepped aside for images governed by the same fierce humor of his youth, when he for instance criticized rigid mindsets and official oaths (Portrait with a Human Face, 1974, The Missionary, 1972, The Speech, 1978).

In the 80s, his vision was yet again transformed. On the surface of the paintings vast landscapes unroll under an even light. Calmness is only apparent, and a sudden shift in scale can upset the balance. The placing in the foreground of a large pile of Fruit (1985) upsets the tranquility of a hilly landscape. The façade of a house, lost among the dry and yellowing weeds resembling an oversized feminine hairstyle is intriguing and surprising (End of Summer, 1984).

A few ruins (Tunnel in the Forest, 1986), fragments of neoclassical architecture, a billowing curtain (Objective, Objective, 1987), fragments of industrial objects (Sail Tree, 1990), hint at the human presence, otherwise absent from these monumental landscapes. In a series of paintings (Canal Grande, 1990, Birds fallen in the Race of Descriptive Geometry, 1996, A Forest full of Contradictory Noises, 1990) the white or coloured lines without any apparent descriptive role seem to mark distances and cancel the illusory effects of these fascinating landscapes

Jules Perahim, *Cachée dans un oiseau*, 1976, huile/isorel, 17,5 x 29 cm. Coll. privée. (opposite page)
Jules Perahim, *La vie antérieure*, 1931, huile/carton, 34,8 x 24,5 cm. Coll. privée.



aceleiași imagini poate să-l perturbe. Amplasarea în primul plan al tabloului a unei imense grămezi de *Fructe* (1985) tulbură calmul unui peisaj de dealuri. Fațada unei case care se pierde în câmpul de ierburi îngălbenite și uscate, care seamănă cu o imensă coafură feminină, ne intrigă și ne uimește (*Sfârșit de vară*, 1984).

În aceste peisaje monumentale, prezența umană este exclusă. Câteva ruine (***Tunel în pădure***, 1986), fragmente de arhitectură neoclasică, o draperie în mișcare (***Obiectiv, obiectiv***, 1987) sau fragmente de obiecte industriale (***Copacul cu velă***, 1990) o evocă prin aluzie. Într-o serie de tablouri (***Canal grande***, 1990, ***Păsări căzute în cursa geometriei descriptive***, 1996, ***O pădure plină de zgomote contradictorii***, 1990), apariția liniilor albe sau colorate, fără nici o valoare imitativă, pare să marcheze o distanță și să anuleze efectele iluzioniste ale acestor peisaje fascinante (***Paradisul fără om, Plimbare pe o linie convențională***, 1986).

Introducerea violentă, nu lipsită de umor, a acestor elemente abstracte în peisaj îl determină pe unul dintre biografii lui Perahim să scrie că pictorul detectează pe fondul epocii specificitatea subtilă a acesteia. „Văd puțini pictori actuali care să știe mai bine decât Perahim să detecteze ceea ce fondul atmosferei epocii noastre are mai subtil special, după marile crize, după marile bulversări... Ceea ce bântuie ce grădinile și pădurile lui Perahim este eternitatea care strălucește pe un ceas cu cuarț...” [26]

Marile peisaje onirice ale anilor 1980-1990 se declină în mai multe serii care, fiecare, pun în evidență un motiv recurent: copacul (***Un copac se plimbă***, 1996, Locuiesc într-un copac calm, 1984), casele (***Case de vânzare***, 1989), pereții din cărămidă (***După noi, orașul***, 1984, ***Supraviețuitorii minotaurului***, 1989), ruinele apropiate de arhitecturile metafizice (***Citadele pentru o arheologie viitoare***, 1987) sunt printre subiectele care apar în mai multe reprize sub pensula lui Perahim.

Fascinat de jocul subtil între aparență și apariție, între natură și geometrie, el dezvăluie în mod ironic virtuțile unei picturi capabile să imite cu minuțiozitate o lume invizibilă. Monumentalul tablou ***Semnale sonore traversează oceanul*** (1987) ni se pare reprezentativ în acest sens. Perspectiva albertiană nu mai este admisibilă și totuși privirea este captivată de profunzimea câmpului. În acest arhipelag de forme lichide petrificate, în care cerul și pământul sunt iluzorii, efemerul este permanent – câteva floculări aurite – iar liniile orizontale albe sau colorate aruncă un jet de apă rece asupra a tot ce este doar aparență și iluzie.

Aceste peisaje care pun în evidență motivele recurente – copacul, casele, ruinele – creează întotdeauna unitatea între noțiunile contrare: distrugere / construcție, atracție / respingere, element natural și artificial, coerență / incoerență.

În ultimul deceniu al secolului trecut asistăm, în creația artistului, la apariția unei noi serii de pânze, pătrate și de mari dimensiuni, cu un fundal alb, imaculat. Pe acest ecran paradiziac este proiectat jocul unor nostimi drăcușori foarte colorați, o serie pe care Jouffroy o va numi Demonologia paradiziacă. O serie frumoasă și simbolică, plină de optimism, care vine să încheie un secol care nu a fost nici frumos, nici paradiziac. Însă Perahim considera că artistul nu trebuie să se transforme niciodată în „profesor al lacrimilor umanității”, ci, în măsura posibilului, să „deturneze furtuna”. „Perahim, căruia nu îi lipsește simțul umorului și care depășește prin umor, și mai bine decât oricine, dificultățile și contradicțiile care l-ar fi putut destrăma și distruge, ne obligă, într-adevăr, să considerăm pictura drept un răspuns la dezastrele Istoriei, și nu drept mijloc de a o ocoli (sau de a o cenzura). În cazul de față, răspunsul ei nu este doar unul pesimist, ci găsește accente ale unei ciudate veselii: cele ale unei sărbători clandestine celebrate în iubire și menite să facă să strălucească minunea plăcerii.”[27]

Perahim va da dovadă de această înțelepciune liberă și veselă până la sfârșitul vieții sale, când, după un accident, își va pierde parțial uzul mâinii drepte și va pune acest accident în slujba unei reînnoiri a operei sale: el va realiza colaje și desene automate din care reies în continuare forme familiare operei sale. Folosind decupajele din reviste ca pe o paletă foarte bogată, fără să țină cont de imaginile originare, el le anulează și apoi le recompune printr-un desen în cerneală, formând astfel imagini de o modernitate vie. O parte dintre aceste opere vor fi expuse în 2001, cu ocazia prezentării volumului ***O oglindă se plimbă pe stradă***[28], ultima carte de desene și texte compuse de artist din 1982 încoace: ***Cronica dulapului***[29] și ***Mitografie***[30]. Prin intermediul acestor cărți-albume, Perahim demonstrează că mânuiește același umor absurd și aceeași imaginație nestăvilită atunci când compune un text sau un desen.

În 1984, Perahim este invitat să prezinte câteva opere pentru expoziția Arte et Alchimia (Bienala de la Veneția, 1986). El răspunde la chestionarul lui Arturo Schwartz pentru catalogul expoziției și evocă modul său de a picta, explicând că asistă ca un spectator la nașterea operei sale: „...Pe paleta de cristal se pune albul de argint, albastrul cobalt, roșul cadmiu, pământurile și pietrele: pământ de Siena ars, verde smarald. Se plonjează în spațiul gol al pânzei albe. Pensulele se însuflețesc într-un du-te-vino de la paleta curcubeu la pânza creuzet. Materia se însuflețește; formele și nuanțele se înlănțuie unele într-altele, exaltate de atracția pasională a contrariilor: rigidă-moale, dreaptă-curbă,

Jules Perahim, *Un peuplier traverse la mer*, 1932, huile/toile, 65 x 50 cm. MAMC Strasbourg. (deasupra)

Jules Perahim, *Après nous, la ville*, 1984, huile/toile, 81 x 100 cm. Coll. privée. (pagina alăturată)

(Man Free Paradise, Walk along a Conventional Line, 1986). The violent but not humourless insertion of abstract elements into these landscapes determined one of his biographers to write: “I see few contemporary painters who know better than Perahim to detect that which is more subtle in the context, on the surface of our time, after the great crises and the great upheavals have passed… What haunts the gardens and the forests of Perahim is eternity, shining like a quartz clock…”.[26]

The great oniric landscapes of the 80s and 90s are structured in several series, each centered around a recurrent motif: the tree (A Tree Walks Around, 1996, I Live in a Calm Tree, 1984), houses (Houses for Sale, 1989), brick walls (After Us, the City, 1984, Survivors of the Minotaur, 1989) metaphysical ruins (Citadels for a Future Archaeology, 1987).

Fascinated by the subtle play between appearance and apparition, between nature and geometry, he ironically unveiled the virtues of a painting capable of minutely imitating an invisible world. The monumental painting Sonorous Signals Cross the Ocean (1987) is a notable example. The Albertian perspective is no longer applied and yet the eye is captivated by the depth of the fields. In this archipelago of liquid, solidified shapes, in which sky and ground are illusory, the ephemeral becomes permanent – a few golden flocculations – and the reality check of the white or coloured horizontal lines pinpoints that which is merely illusory.

These landscapes centred around the recurrent motifs – the tree, houses, ruins – always reunite opposites: destruction / construction, attraction / rejection, natural / artificial, coherence / incoherence.

In the last decade of the last century we witnessed, in Perahim's creation, the shift to a new format, in a series of large, square, canvases, with white, immaculate backgrounds. This paradisiacal screen became the playground of very funny coloured little devils; a series Jouffroy will name The Paradisiac Demonology. A beautiful, symbolic series, filled with optimism, to conclude a century which has been neither beautiful nor paradisiacal. But Perahim thought that the artist must never become “a professor of tears” but rather he must, if possible, “deflect the storm”. “Perahim, who didn't lack the sense of humour, and who, through humour, went beyond the difficulties and contradictions which could have destroyed him, is indeed forcing us to regard painting as an answer

Jules Perahim, *Un peuplier traverse la mer*, 1932, huile/toile, 65 x 50 cm. MAMC Strasbourg. (opposite page)

Jules Perahim, *Après nous, la ville*, 1984, huile/toile, 81 x 100 cm. Coll. privée. (above)

ușoară-grea, caldă-rece. Sub privirea mea uimită, ele iau forme de pereți, de corpuri, de orizonturi și de cochilii, de păsări și de pietre, de ceruri și de trunchiuri de copaci; în această lume în fierbere, transmutările se realizează potrivit unui joc de analogii și de corespondențe, pe care îl mânuim fără a ști prea bine în ce fel. Iau naștere universuri necunoscute și imaginare, luându-și de fiecare dată o strălucitoare revanșă asupra cotidianului gri. Și mă întreb întotdeauna dacă acest miracol va avea loc și a doua zi."

Dacă simțul provocării și umorul ludic îl apropie pe Perahim de spiritul Dada, acest mod de a asculta exclusiv de dictarea interioară în cadrul misteriosului proces alchimic al creației îl înrudește, într-o manieră mai profundă, cu realismul. „Numai eu am cheia acestei parade sălbatice" spunea Rimbaud. Parada sălbatică a fost titlul expoziției retrospective organizate de Muzeul de Artă Modernă și Contemporană din Strasbourg (între noiembrie 2014 și martie 2015) cu ocazia centenarului nașterii artistului. Ea ne-a dat o imagine amplă a parcursului accidentat și totuși atât de bogat al vieții și operei lui Jules Perahim.

Traducere din franceză de Andreea Rațiu.

---

1. După instalarea sa în Franța, Perahim a participat la importante manifestări internaționale în jurul suprarealismului și al câmpurilor sale conexe. Să le cităm pe cele mai recente: Hypnos, contribution à une histoire visuelle de l'inconscient (Muzeul de Artă Modernă și Contemporană, Lille Métropole, 2009); La Riscoperta di Dada et Surrealismo (Complesso Vittoriano, Roma, 2009-2010); L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte 1750-1950 (Muzeul de Artă Modernă și Contemporană din Strasbourg și Fundația „Paul Klee" din Berna, 2011-2012), Tristan Tzara, L'Homme approximatif (Muzeul de Artă Modernă și Contemporană din Strasbourg, 2015-2016).
2. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1966, p. 280.
3. *Une saison en enfer*, reeditată, Paris, 1993, p. 117 [v. Arthur Rimbaud, *une saison en enfer*/Un anotimp în infern, trad. rom. de Mihail Nemeș, Editura Paralela 45, Colecția Gemini, Pitești, 2008].
4. Citat de José Pierre, *Futurisme et dadaïsme*, Paris-Lausanne, 1967, p. 52.
5. Lucian Boz, „Perahim și Victor Brauner", în *Vremea*, 13 septembrie 1931.
6. „Cronica plastică", în *România Literară*, 30 aprilie 1932.
7. Această lucrare a apărut la Editura Mony Calatchi.
8. „Profesiune de credință pentru grupul Alge", în „unu", nr. 35, 1931.
9. Extras din *Credința*, 15 februarie 1936.
10. Anton Holban, în „Vremea", februarie 1936.
11. În „Brassòi Lapok", 18 martie 1936, citat de Mariana Vida in *Desene moderne în România între 1930-1940*, București, Muzeul Național de Artă al României.
12. Perahim păstra cu grijă una din aceste pietre pictate de Victor Brauner și va relua singur acest joc în anii '70-'80, când își va petrece vacanța în insulele grecești.
13. În Premier manifeste de surréalisme, Paris, 1924.
14. „Souvenir", în „Svetova Literatura", Praga, 1992.
15. J. Iliu, în *Le Moment*, 15 mai 1937.
16. „Dragă Victor, am lipsit din România patru ani și în acest timp am avut cele mai imposibile meserii: călăreț, sacagiu, pompier, țăran, vagabond, pictor și multe altele." În Victor Brauner, *Écrits et correspondances*, 1938-1948, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.
17. Potrivit cronicarului expoziției personale deschise la Sala Dalles în 1965, în „Contemporanul", noiembrie 1965.
18. Îndeosebi *Les Nouvelles Littéraires*.
19. *Irezistibila ascensiune a lui Arturo Ui*, Teatrul Giulești, 1963.
20. Ed. Les Mains libres, Paris, 1972.
21. Catalogul expoziției retrospective În interiorul vederii, Orangerie des Tuileries, 1971.
22. Perahim ou le labyrinthe transparent [Perahim sau labirintul transparent], în Pleine Marge, p. 113, Paris, 2007.
23. În *Nouvel Observateur*, 1 ianuarie 1978.
24. Edouard Jaguer, *Perahim*, ed. Arcane17, 1990, p. 22.
25. Giles Plazy, „Perahim ou la magie blanche" [Perahim sau magia albă], în *Quotidien de Paris*, 28 martie 1977.
26. Edouard Jaguer, Op. cit.
27. Alain Jouffroy, *catalogul expoziției Perahim*, Galeria A.F. Petit, Paris, 1971.
28. Ed. Del Arco, Paris, 2000.
29. Ed. Arcane17, Saint Nazaire.
30. Ed. Michel Cassé, Paris.

Jules Perahim, *Volcan baroque*, 1987, huile/toile, 89 x 116 cm. Coll. privée. (deasupra)
Jules Perahim, *Signaux sonores traversent l'océan*, 1987, huile/toile, 120 x 120 cm. Coll. privée. (pagina alăturată)

to the disasters of History, and not as a means of avoiding (or censoring) it. In this case, the answer is not solely pessimistic, but finds accents of a strange cheerfulness: that of a clandestine holiday celebrated with love and meant to let shine the miracle of pleasure".[27]

Perahim will maintain this free and cheerful wisdom until the end of his life, when after an accident he partially lost the use of his right hand. He regarded the accident as a chance to once more renew his expression, and will keep on making collages and automatic drawings resulting in shapes pertaining to his imagery. Using decoupages from magazines as a very rich palette, regardless of the original meaning of the fragments he annulled and recomposed them by means of ink drawings, thus creating images of a very lively modernity. Part of these artworks will be exhibited in 2001, on the occasion of the presentation of the volume Mirror walking down the street[28], the last books of drawings and texts he created, since 1982 onwards: The Chronicle of the Wardrobe[29] and Mythography[30]. With these volumes, Perahim proved that he mastered the same absurd humour and the same unstoppable imagination in both writing and drawing.

In 1984 Perahim was invited to include some of his works in the Arte et Alchimia Exhibition (The Venice Biennale, 1986). He responded to Arturo Schwartz's questionnaire for the catalogue of the exhibition and explained how he witnessed the birth of his oeuvre: "…On my crystal palette I place the silver white, the cobalt blue, the cadmium red, the earth and the stones: burnt Sienna and emerald green. I dive into the empty space of the canvas. The brushes go from the rainbow palette to the creuset of the canvas, and back. Matter becomes alive; forms and nuances bond, exalted by the passionate attraction of the contraries: rigid-soft, straight-curved, light-heavy, warm-cold. Under my amazed eyes they turn to walls, to bodies, to horizons and seashells, birds and stones, skies and tree trunks; in this turmoil the transmutations happen according to a game of analogies and correspondences, a game we play without knowing very well how to. Universes unknown and imaginary are born, each time in a glorious rematch against the daily gray. And I always wonder if the miracle will continue to happen tomorrow".

If the spirit of provocation and playful humour links Perahim to the Dadaist spirit, this way of following solely the inner intention in the mysterious alchemy of artistic creation relates him, in a more profound manner, to realism. "Only I have the key to this wild parade", said Rimbaud. The Wild Parade has been the title of the retrospective organized by the Strasbourg Museum of Modern and Contemporary Art (November 2014 to March 2015), on the occasion of the centenary of his birth, an exhibition which offered a comprehensive image of the difficult, but very fruitful course of the life and work of Jules Perahim.

Translated from Romanian by Mălina Ionescu.

---

1. After moving to France Perahim participated to important surrealist manifestations. To name only a few of the most recent ones: Hypnos, contribution à une histoire visuelle de l'inconscient (The Museum of Modern and Contemporary Art, Lille Métropole, 2009); La Riscoperta di Dada et Surrealismo (Complesso Vittoriano, Roma, 2009-2010); L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte 1750-1950 (The Strasbough Museum of Modern and Contemporary Art, The „Paul Klee" Foundation in Bern, 2011-2012), Tristan Tzara, L'Homme approximatif (The Strasbourg Museum of Modern and Contemporary Art, 2015-2016).
2. André Breton, Anthologie de l'humour noir, Paris, 1966, p. 280.
3. Une saison en enfer, the Paris edition, 1993, p. 117 [v. Arthur Rimbaud, une saison en enfer/A season in Hell Romanian translation by Mihail Nemeș, Ed Paralela 45, The Gemini Collection, Pitești, 2008].
4. José Pierre, Futurisme et dadaïsme, Paris-Lausanne, 1967, p. 52.
5. Lucian Boz, „Perahim and Victor Brauner", in „Vremea", September 13 1931.
6. „The Arts Chronical", in „Literary Romania", April 30 1932.
7. Edited by Mony Calatchi.
8. „Statement of the Alge (Seaweed) group", in „unu" magazine, nr. 35, 1931.
9. Extract from „Credința", February 15 1936.
10. Anton Holban, in „Vremea", February 1936.
11. In „Brassòi Lapok", March 18 1936, quoated by Mariana Vida in Modern drawings in Romania between 1930-1940, Bucharest, The National Museum of Art.
12. Perahim carefully kept one of these stones painted by Victor Brauner and continued the game, by himself, in the 70s and 80s, during his holydays in the Greek islands
13. In Premier manifeste de surréalisme, Paris, 1924.
14. „Souvenir", in „Svetova Literatura", Prague, 1992.
15. J. Iliu, in „Le Moment", May 15 1937.
16. „Dear Victor, I have been absent from Romania for four years now and during this time I had the most unprobable jobs: rider, water carrier, firefighter, peasent, vagrant, painter and many more" In Victor Brauner, Écrits et correspondances, 1938-1948, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.
17. According to the the reviewer of the solo show from The Dalles Hall in 1965, in „Contemporanul", November 1965.
18. Especially in „Les Nouvelles Littéraires".
19. The iressistable rise of Arturo Ui, Giulești Teathre, 1963.
20. Ed. Les Mains libres, Paris, 1972.
21. Catalogue of the retrospective exhibition Inside Sight, Orangerie des Tuileries, 1971.
22. Perahim ou le labyrinthe transparent [Perahim or the transparent labyrinth], in Pleine Marge, p. 113, Paris, 2007.
23. In „Nouvel Observateur", January 1 1978.
24. Edouard Jaguer, Perahim, ed. Arcane17, 1990, p. 22.
25. Giles Plazy, „Perahim ou la magie blanche" [Perahim or the white magic], in „Quotidien de Paris", March 28 1977.
26. Edouard Jaguer, Op. cit.
27. Alain Jouffroy, catalogue of Perahim exhibition, Galerry A. F. Petit, Paris, 1971.
28. Ed. Del Arco, Paris, 2000.
29. Ed. Arcane17, Saint Nazaire.
30. Ed. Michel Cassé, Paris.

Jules Perahim, *Volcan baroque*, 1987, huile/toile, 89 x 116 cm. Coll. privée. (opposite page)
Jules Perahim, *Signaux sonores traversent l'océan*, 1987, huile/toile, 120 x 120 cm. Coll. privée. (above)

Dadaglobe Reconstructed

Veronica Kirchner

Dadaglobe Reconstructed

Artiști: Tristan Tzara, Louis Aragon, Hans Arp, Johannes Baader, Johannes Baargeld, Constantin Brâncuși, André Breton, Jean Cocteau, Jean Crotti, Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp-Crotti, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, Francis Picabia, Man Ray, Kurt Schwitters, Sophie Taeuber

Curatori: Adrian Sudhalter, Cathérine Hug

5 februarie 2016 – 1 mai 2016
Kunsthaus Zürich

5 februarie 1916 – pe cea mai întunecoasă stradă din Zürich, Spiegelgasse nr.1, undeva pe la ora 18:00, în Cabaretul Voltaire condus de Hugo Ball și Emmy Hennings, se trezea la viață Dada, mișcarea radicală avangardistă europeană, născută în casă europeană, dar care mai apoi va traversa și Atlanticul, deși cu o respirație scurtă. Tristan Tzara, tânărul poet născut aproape odată cu secolul ce va urla după o înnoire, într-o familie burgheză de evrei din Moinești, pe care Gertrude Stein îl descria ca „plăcut, dar nu foarte amuzant, ca un verișor venit dintr-o provincie în vizită", sosit pe râul vieții de numai câteva luni la Zürich, ia parte alături de Marcel Iancu, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball și Emy Hennings la primele acțiuni de la cabaret și notează vag și febril despre ele: „1916 – februarie. Pe cea mai întunecoasă stradă, în umbra arhitecturilor masive, detectivi discreți se ascund printre felinarele roșii – Nașterea – nașterea Cabaretului Voltaire. În fiecare seară se cântă, se recită – personaje în ediție unică apar, recită sau se sinucid, e un du-te-vino, bucuria poporului, strigăte; amestec cosmopolit de vorbe și BORDEL."[1]

Richard Huelsenbeck – sunt legendare declarațiile contradictorii dintre el și Tristan Tzara în ceea ce privește paternitatea cuvântului Dada – își amintește: „Eram profeții unei noi ere", iar Tristan Tzara, o minte cu o fantezie debordantă, s-a debarasat de melancolie și a revoluționat Parisul[2] Hugo Ball renunță curând la Cabaret Voltaire, iar Tristan Tzara devine strategul dadaismului, din camera sa plină de hârtii și cărți, fumând țigară după țigară, întreține corespondență cu unii dintre cei mai mari artiști ai orei istorice din lume, un exemplu de PR unic, făcând în lume Dada cunoscut: „Știu că vă așteptați la explicații despre Dada. N-o să vă dau niciuna. Explicați-mi de ce existați. Habar n-aveți. Dada este o stare de spirit. Dada se aplică la tot și totuși nu e nimic."[3] În tot acest timp, Europa este cutremurată de tragedia Primului Război Mondial, dinspre abator noaptea se apropie cu sânge, cum avea să scrie Ilarie Voronca despre bătălia sângeroasă de la Verdun.

5 februarie 2016 – Un secol mai târziu, într-un loc central din Zürich, la Kunsthaus, se deschide expoziția „Dadaglobe Reconstructed", prezentată, mai apoi, la MoMA, New York, 12 iunie – 18 septembrie 2016, o expoziție ce reconstituie unul dintre cele mai ambițioase proiecte publicistice dadaiste, proiect demarat de Tristan Tzara și de, pe atunci încă prietenul său, Francis Picabia, în 1920, deci, după reîntoarcerea autorului celor șapte manifeste Dada din plictisitorul Moinești la Paris, unde era așteptat precum un Mesia. Plănuit a fi publicat în 1921, Dadaglobe ar fi reunit lucrări ale tuturor dadaiștilor din lume, cel puțin aceasta era intenția declarată.

Istoricul de artă american, Adrian Sudhalter, curatorul expoziției (alături de Cathérine Hug), după ce, în timpul pregătirilor retrospectivei DADA de la MoMa din 1996, găsește, în mod repetat, informații privitoare la un anume catalog *Dadaglobe*, cercetează cu acribie timp de șase ani fenomenul, caută lucrările menționate în diferite corespondențe și răspândite în întreaga lume, adunându-le în paginile catalogului refăcut acum, aproape fidel, după însemnările lui Tristan Tzara.

În expoziție sunt, pentru prima dată, adunate la un loc și prezentate originalele lucrărilor ce ar fi trebuit să apară în monografia Dadaglobe, unele dintre ele create special pentru publicație. Grupate după criterii geopolitice – Țările Aliate, Puterile Centrale și Țările Neutre – documentele constituie un corpus de scrisori, fotografii, portrete, desene, schițe, colaje, sculpturi-obiect, fotomontaje – aproape 200 la număr, lucrări care dovedesc puterea de catalizator creativ a ceea ce trebuia să devină Dadaglobe.

Numele publicației este în purul stil dadaist, care credea în puterea alăturării de cuvinte, după cum afirmă Sudhalter în textul explicativ din catalogul-album *Dadaglobe*, și intenționa a fi, astfel, un mesaj al „înțelegerii internaționale", „globus", cu rădăcini în limba latină, regăsindu-se și în engleză și franceză „globe", în italiană și spaniolă „globo", în germană „globus", în română „glob".

Lista participanților avea drept bază lista așa-numiților președinți Dada, ușor refăcută, astfel încât Tzara și Picabia trimit la începutul lui noiembrie 1920 un număr de 50 de invitații în 11 țări ale lumii. 40 de artiști aveau să răspundă. Într-un limbaj birocratic, atipic dadaismului, de aceea cu un ușor iz de persiflaj, cei doi redactează una dintre primele serii de scrisori, în care se face cunoscut că în primăvara anului următor va apărea la marea Editură La Sirène, într-o ediție de 10 000 de exemplare, o carte Dada de aproximativ 300 de pagini.

În 1920 războiul se încheiase de doi ani, însă Europa încă încerca să-și vindece trupul și sufletul rănite. În München, Adolf Hitler citește programul NSDAP, cu numai doi ani înainte Tristan Tzara scria în Manifestul Dada 1918: „Ne rămâne după măcel speranța unei omeniri

Dadaglobe Reconstructed

Veronica Kirchner

Dadaglobe Reconstructed

Artists: Tristan Tzara, Louis Aragon, Hans Arp, Johannes Baader, Johannes Baargeld, Constantin Brâncuși, André Breton, Jean Cocteau, Jean Crotti, Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp-Crotti, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, Francis Picabia, Man Ray, Kurt Schwitters, Sophie Taeuber

Curators: Adrian Sudhalter, Cathérine Hug

February 5th – May 1st 2016
Kunsthaus Zürich

February 5th, 1916 – Zürich's darkest street, 1 Spiegelgasse, sometime around 18:00 o'clock, the Cabaret Voltaire run by Hugo Ball and Emmy Hennings saw the birth of DADA, the European radical avant-garde movement, born on European grounds which later also had a short-lived passage across the Atlantic. Tristan Tzara, the young poet born almost in unison with the century that was about to cry out for renewal to a bourgeois family of Jews in Moinești, whom Gertrude Stein described as "pleasant, but not overly funny, like a cousin from the province coming to visit", brought by the working of life to Zurich only for a few months, takes part with Marcel Iancu, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, and Emy Hennings in the first cabaret actions, of which he later makes some vague but ardent notes: "1916 – February. The darkest street, in the shadows of massive architectures, hides the discreet detectives lurking among red lampposts – the Birth – the birth of Cabaret Voltaire. Each evening there is singing and reciting - unique characters appear, recite or commit suicide, it's a frantic pace, the joy of people, shouting; a cosmopolitan mixture of words and BROTHEL."[1]

Richard Huelsenbeck – the contradictory statement of him and of Tristan Tzara are legendary as regards the paternity of the word DADA – recalls: "we were the prophets of a new age" and Tristan Tzara, a mind of overflowing fantasy, quickly put aside his melancholy and revolutionized Paris[2]. Hugo Ball soon quits Cabaret Voltaire and Tristan Tzara becomes the strategist of Dadaism from his room full of papers and books, smoking one cigarette after the other, mailing to some of the world's greatest artists of the time, a unique example of PR, making DADA known all over the world: "I know you expect explanations about Dada. I am not going to give you any. Explain to me why you exist. You have no clue. Dada is a state of mind. Dada applies to everything and nonetheless it is nothing in itself."[3] All this time, Europe is shattered by the tragedy of the First World War; night draws closer with blood from the slaughterhouse, as Ilarie Voronca would later write about the bloody battle of Verdun.

February 5th, 2016 – A century later, in a central spot in Zürich, at Kunsthaus, the exhibition „Dadaglobe Reconstructed" opens, later presented in MoMA, in New York, June 12th – September 18th, 2016, an exhibition that reenacts one of the most ambitious dada editorial projects, a project set in motion by Tristan Tzara and by his then friend Francis Picabia, in 1920, so, after the return of the author of the seven DADA manifestos from the dull Moinești to Paris, where he was expected like a Messiah. Scheduled to be published in 1921, Dadaglobe would have reunited works of all dada artists in the world, at least that was the stated intention.

The American art historian, Adrian Sudhalter, the curator of the exhibition (next to Cathérine Hug) after repeatedly finding during the preparations of the DADA retrospective at MoMa in 1996 information on a certain catalogue Dadaglobe, keenly researches this phenomenon for six years, looking for the mentioned works in various mails scattered all around the world, bringing them together in the pages of the catalogue now restored almost identically following Tristan Tzara's notes.

purificate”. Unii dintre autorii lucrărilor prezentate în expoziție au trăit experiența războiului din imediata apropiere, cum ar fi Hans Arp sau Max Ernst, unul dintre primele fotomontaje semnate de artistul german, *Le rossignol chinois*, devenit iconic pentru suprarealism, are în centrul compoziției o bombă aeriană, un hibrid între om și animal. Într-o scrisoare adresată de acesta lui Tristan Tzara, Ernst face o referire și la cealaltă lucrare trimisă, „FaTaGaGa c’est la fabrication de tableaux Gasometriques Garantis lancée par Arp et moi.”[4] Arp trimite relieful din lemn colorat *La mise au tombeau des oiseaux et papillons* (1916-1917), aici expus alături de lucrarea soției sale de mai târziu, Sophie Taeuber, Dada Kopf. Sunt lucrări unde și autorul, și subiectul sunt reprezentanți ai dadaismului – de exemplu desenul-portret făcut de Picabia lui Marcel Duchamp, despre care Tristan Tzara scrie că „este cu siguranță unul dintre cei mai subtili și mai inteligenți oameni ai timpurilor noastre.”[5] Un alt prieten căruia Tristan Tzara îi solicită participarea la acest Opus Magnum este Constantin Brâncuși, în care „nu caută un aliat de circumstanță, ci un artist în opera căruia găsește afinități”, Brâncuși răspunde solicitării cu trei fotografii cu autor necunoscut, doar la una este trecut ca probabil fiind Man Ray. O fotografie este după *Mlle Pogany* II, ca. 1920, două după *Mlle Brâncuși* (cunoscută mai târziu ca *Little French*), 1919-1920. Prietenia celor doi este cunoscută, sculptorul din Impasse Ronsin semnând petiția de la Closerie des Lilas din 1922 de partea lui Tzara, iar cu această ocazie scrie și legendara de acum propoziție „En art il n’y a pas d’etranger.”[6]

Ironia și autoironia sunt caracteristice dadaismului, deci se regăsesc și în foarte multe din fotocolajele trimise. *Bloomfield President – Dada – Chaplinist* de Erwin Blumenfeld codifică un punct din biografia debutului dadaismului din Paris, când ziarele anunțau, bineînțeles fals, prezența lui Charlie Chaplin la matineul din 23 ianuarie 1920, organizat de revista *Littérature*, pentru a ține un discurs despre Dada.

Dadaglobe a însemnat o revoluție în genul colajelor și al fotomontajelor, în invitația de participare se solicită în mod special o fotografie-portret, cu specificarea că „orice idee nouă, oricât de neașteptată ar fi, este bine-venită.”[7] Fotografia-portret, reprezentativă pentru ceea ce însemna Dada, dar și pentru acele vremuri, este cea semnată de John Heartfield – personajul urlă, are pumnii strânși, ilustrație convingătoare a ceea ce scria Tristan Tzara în Manifestul Dada din 1918: „Libertate: DADA DADA DADA, urlet al durerilor încordate.”

Sau fotografia lui Tristan Tzara făcută de prietena lui Thora Dardelin, o adevărată punere în scenă, în care autorul *Dadaglobe-ului* este prezentat într-o încăpere plină de cărți și reviste, printre care se văd și revista *DADA*, precum și, ca o accentuare, încă o fotografie-portret a vizionarului dadaist.

În iunie 1921, Tzara încă mai crede în realizarea proiectului său de anvergură. Așa cum îl asigură pe von Doesburg într-o scrisoare, el lucrează mai departe, de unul singur, la *Dadaglobe*[8]. Eșecul proiectului publicistic este însă aproape. Sudhalter numește mai multe motive pentru eșec, unul principal fiind retragerea lui Picabia din grupul dadaiștilor, lăsând proiectul fără principalul sponsor financiar. Tristan Tzara atrăgea atenția: „Doamnă, luați seama și înțelegeți că un produs realmente dada e altceva decât o strălucitoare etichetă.”[9]

Am putea spune că această expoziție, care a câștigat miza reconstituirii monografiei Dada, mult timp învăluită în aburii legendei, este mai mult decât o strălucitoare etichetă pe ambalajul acțiunilor dedicate centenarului Dada, mai mult decât o broșă strălucitoare la reverul pelerinei aruncate peste cei 100 de ani de la înființarea Dada. Putem afirma că în februarie 2016 a fost semnat, prin realizarea acestei antologii, un moment important al cercetării fenomenului dadaist. Așadar: „Read *Dadaglobe* if you have troubles” (Tristan Tzara, în anunțul din aprilie 2021).

Johannes Baargeld, *Venus beim Spiel der Könige*, 1920, Collage with halftone prints, engraving, ink, pencil, and gouache on light cardboard, 37 × 27.5 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung (Z. Inv. 1985/62) (deasupra)

John Heartfield, Proof sheets for the unrealized anthology *Dadaco*, edited by Richard Huelsenbeck, 1919, Letterpress and halftone in blue, yellow, red, green, and black (4 sheets printed on both sides), each sheet 32 × 48 cm; folded and nested 32 × 24 cm (booklet), The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art at The Israel Museum (pagina precedenta)

1. François Buot, Tristan Tzara – *Omul care a pus la cale revoluția Dada*, Traducere de Alexandru și Magdalena Boiangiu, Editura Compania, 2003, pp. 29-30.
2. Richard Huelsenbeck, „Das Cabaret Voltaire”, în *Der Querschnitt*, anul VII, Nr. 2, Propyläen, Berlin, 1927, p. 137. Traducere de Veronica Kirchner.
3. Tristan Tzara, „Conferință despre dada”, în *Șapte manifeste Dada, Lampisterii, Omul aproximativ*, Traducere de Ion Pop, Editura Univers, București, pp. 106, 113.
4. Max Ernst, „Lettre de Max Ernst à Tristan Tzara”, 1920, în *Max Ernst*, Centre National d’Art et de Culture „Georges Pompidou”, Paris, 1975, p. 40.
5. Raoul Schrott, DADA 15/25, Haymon, Innsbruck, 1992, p. 281.
6. Petre Răileanu, *DADA în direct*, Editura Tracus Arte, București, 2016, pp. 109, 113.
7. Adrian Sudhalter, în *Dadaglobe Reconstructed*, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2016, p. 40.
8. Idem, p. 5.
9. Tristan Tzara, „Arta și vânătoarea”, în *Șapte manifeste Dada…*, p. 91.

The exhibition reunites for the first time and presents the original works that should have been featured in the Dadaglobe monograph, some of them specially created for the publication. Grouped by geo-political criteria – allied countries, central powers, and neutral powers – the documents make up a corpus of letters, photos, portraits, drawings, sketches, collages, object-sculptures, photo-mounting – close to 200 in number, works that prove the creative catalyst power of what Dadaglobe was supposed to become.

The name of the publication is in the pure Dadaist style which believed in the power of adjoining words, as Sudhalter said in the explanatory text in the album-catalogue Dadaglobe, and it was meant to thus be a message of “international understanding”, “globus”, with Latin roots, also to be found in English and French as “globe”, in Italian and Spanish as “globo”, in German as “globus” and in Romanian as “glob”.

The list of participants had at its base the list of the so-called Dada presidents, slightly modified, so that Tzara and Picabia sent in early November 1920 50 invitations to 11 countries of the world. 40 artists returned answers. In a bureaucratic language, atypical of Dadaism, and hence with a slightly ironic tone, the two edit one of the first series of letters to announce that in the spring of the following year the great publishing house La Sirène would print out a Dada book of approximately 300 pages in 10,000 copies.

In 1920, the war had been over for two years but Europe was already trying to heal its wounded body and soul. In Munich, Adolf Hitler reads the NSDAP program, just two years before Tristan Tzara wrote in the Dada Manifesto of 1918: “What we have left after the slaughter is the hope of a purified mankind”. Some of the authors of the works presented in the exhibition lived the experience of the war very closely, such as Hans Arp or Max Ernst, one of the first photo mountings signed by the German artist, Le rossignol chinois, now iconic for surrealism, features in its center an aerial bomb, a hybrid of man and animal. In a letter sent by him to Tristan Tzara, Ernst refers to the other work he had sent “FaTaGaGa c’est la fabrication de tableaux Gasometrieques Garantis lancee par Arp e mois.”[4] Arp refers to the colored wooden relief La mise au tombeau des oiseaux et papillons (1916-1917), here exhibited next to the work of his later wife, Sophie Taeuber, Dada Kopf. There are works where both the author and the subject are representatives of Dadaism - for example the portrait-drawing made by Picabia for Marcel Duchamp, about whom Tristan Tzara wrote that “he is definitely one of the most subtle and intelligent people of our times.”[5]

Another friend, whom Tristan Tzara requests to attend this Opus Magnum is Constantin Brâncuși, in whom “he does not look for a circumstantial ally, but an artist in the works of whom he can find affinities”. Brâncuși answers the request with three photos of unknown author, only on one of them being stated that it was probably taken by Man Ray. One photo is taken of Mlle Pogany II, roughly 1920, two of Mlle Brâncuși (later known as the Little French), 1919-1920. The friendship of the two is well known, the sculptor of Impasse Rosin signing the petition from Closerie des Lilas of 1922 on Tzara’s side, writing on this occasion the now legendary saying ”En art il n’y a pas d’entranger.”[6]

Irony or self-irony is typical of Dadaism, so they can also be found in very many of the sent photo collages. Bloomfield President – Dada – Chaplinist by Erwin Blumenfeld encodes a point in the biography of the Dada debut in Paris, when newspapers announced, falsely of course, that Charlie Chaplin would be present at the meeting of January 23rd, 1920, organized by the magazine „Littérature”, in order to deliver a speech about Dada.

Dadaglobe meant a revolution in terms of collages and photo mounting; the participation invitation explicitly requested a portrait-photo, with the specification that “any new idea, no matter how unexpected, is welcome.”[7] The portrait-photo representative for what Dada meant, but also for those times, is the one signed by John Heartfield – the character screams, with his fists clenched, a convincing illustration of what Tristan Tzara wrote in the Dada Manifesto of 1918: “Liberty: DADA DADA DADA, the roar of contorted pain”.

Or Tristan Tzara’s picture taken by his friend, Thora Dardelin, a genuine set-in-stage, where the author of the Dadaglobe is presented in a room full of books and magazines, among which one can see the “DADA” magazine as well as a portrait-photo of the Dadaist visionary, for emphasis.

In June 1921, Tzara still believes his major project can be accomplished. As he reassures von Doesburg in a letter, he pushes on working, by himself, at the Dadaglobe[8]. However, failure of the editorial project is close. Sudhalter mentions several reasons for the failure, the main being Picabia’s step back from the Dadaist group, leaving the project without its main financial sponsor. Tristan Tzara pointed out: “Madame, please see and understand that a genuinely dada product is more than a shiny label.”[9]

We could say that this exhibition which won the bet of re-enacting the Dada monograph, long engulfed in the mist of legends, is much more than a shiny label on the adverts dedicated to the Dada centennial, more than a shiny pin in the lapel of the robe cast upon the 100 years since Dada was founded. We can state that February 2016 marked with this compilation an important moment in the research of the dada phenomenon. So: „Read Dadaglobe if you have troubles” (Tristan Tzara, in the announcement of April 2021).

Translated from Romanian by Matei Predescu.

Johannes Baargeld, *Venus beim Spiel der Könige*, 1920, Collage with halftone prints, engraving, ink, pencil, and gouache on light cardboard, 37 × 27.5 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung (Z. Inv. 1985/62) (opposite page)

John Heartfield, Proof sheets for the unrealized anthology Dadaco, edited by Richard Huelsenbeck, 1919, Letterpress and halftone in blue, yellow, red, green, and black (4 sheets printed on both sides), each sheet 32 × 48 cm; folded and nested 32 × 24 cm (booklet), The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art at The Israel Museum. (previous page)

1. François Buot, Tristan Tzara – Omul care a pus la cale revoluția Dada, Translation by Alexandru and Magdalena Boiangiu, Compania Publishing House, 2003, pages 29-30.
2. Richard Huelsenbeck, „Das Cabaret Voltaire”, in „Der Querschnitt”, year VII, No. 2, Propyläen, Berlin, 1927, p. 137. Translation by Veronica Kirchner.
3. Tristan Tzara, „Conferință despre dada”, in Șapte manifeste Dada, Lampisterii, Omul aproximativ, Translation by Ion Pop, Univers Publishing House, Bucharest, pages 106, 113.
4. Max Ernst, „Lettre de Max Ernst à Tristan Tzara”, 1920, in Max Ernst, Centre National d’Art et de Culture „Georges Pompidou”, Paris, 1975, p. 40.
5. Raoul Schrott, DADA 15/25, Haymon, Innsbruck, 1992, p. 281.
6. Petre Raileanu, DADA in direct, Tracus Arte Publishing House, Bucharest, 2016, pages 109, 113.
7. Adrian Sudhalter, in Dadaglobe reconstructed, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2016, p.40
8. Idem, p. 5.
9. Tristan Tzara, „Arta și vânătoarea”, in Șapte manifeste Dada…, p. 91.

Cathérine Hug: „Dada a arătat că artiștii, că toată lumea face parte din societate și că este deci un subiect social."

Interviu de Roxana Gibescu

După o bursă acordată de către CESI (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii), doctoranda Roxana Gibescu a făcut o vizită la Kunsthaus Zürich și a invitat-o pe curatoarea Cathérine Hug să ia parte la Visual Dada International Conference, care a avut loc în iunie 2016. Cathérine Hug, împreună cu Adrian Sudhalter, a curatoriat expoziția „Dadaglobe Reconstructed", prezentată la Kunsthaus Zürich între 5 februarie și 1 mai 2016, fiind expusă și la MoMA între 12 iunie și 18 septembrie 2016.

În martie, o carte despre Dada va fi publicată la importanta editură din Paris, La Sirène. Va avea 300 de pagini; format 25 x 32 cm; preț 20 de franci. Tiraj 10 000 de bucăți. Sunteți deci cordial invitat să participați la lucrare. Vă rugăm să trimiteți 3 sau 4 desene alb-negru sau 2–3 fotografii cu lucrările dumneavoastră.

Unul din desene poate fi colorat, dar să nu conțină mai mult de 2–3 culori. În locul desenului colorat, puteți schița o pagină de carte, cu sau fără text. Ați putea, vă rugăm, să trimiteți și o fotografie clară cu capul (nu corpul) dumneavoastră, pe care o puteți edita cum doriți, deși ar trebui să își păstreze claritatea. Ideile noi, indiferent cât de neașteptate, privind paginația sau de orice altceva, vor fi respectate cât de mult se poate. Toate propunerile trebuie primite până pe 15 decembrie (dacă e posibil, mai devreme, vă rugăm), fiind obligați prin contract cu editura să respectăm acest termen. Sperăm că ne veți onora cu participarea dumneavoastră și că vă veți baza pe prietenia care vă leagă de Dada și, astfel, de noi.
Vă rugăm din nou să vă trimiteți contribuția înaintea datei-limită menționate.
Cu respect,
Francis Picabia
Tristan Tzara
Ribemont Dessaignes
Dr. Serner

ROXANA GIBESCU
Așa scria pe invitația trimisă către circa 50 de artiști din 10 țări cu legături cu mișcarea Dada. De ce nu s-a publicat cartea atunci, a fost doar din motive financiare, Tristan Tzara pierzând susținerea lui Francis Picabia, sau a fost mai mult de atât? Curatoarea Adrian Sudhalter vorbește de un soi de cenzură și vorbire codată în scrisorile dintre Tristan Tzara și artiștii invitați.

Cathérine Hug
Nu vom ști niciodată cu exactitate motivele pentru care Tzara nu a realizat „Dadaglobe". Dar putem presupune. Una din probleme a fost coincidența cu proiectul reprezentanților Dada germani, care plănuiau dinainte un fel de antologie intitulată Dadaco. Proiectul lui Huelsenbeck a fost abandonat din motive financiare, dar unele din materialele lor au rămas disponibile și au fost apropriate de Tzara – de exemplu, celebrul portret făcut de George Grosz. Un alt motiv ar fi că mai multor membri ai grupului Dada din Franța nu le convenea statutul lui Tzara de impresar al proiectului, lucru care contravenea ideii unui grup artistic colectiv și organizat pe orizontală. Acestea fiind spuse, Picabia nu suporta conflictele interne ale grupului și, cel mai probabil, a abandonat proiectul din acest motiv. A părăsit oficial și mișcarea Dada doar la câteva luni după aceea, așa cum se poate citi în *Comoedia*. Nu în ultimul rând, editura pariziană La Sirène era oarecum îngrijorată că ar putea fi asociată cu ideologia comunistă, care se afirma politic în multe părți ale Europei. „Internaționalismul" mișcării Dada nu a fost în general apreciat în Europa postbelică, unde resentimentele naționaliste erau în creștere, mai ales între Franța și Germania, țările de unde veneau majoritatea dadaiștilor (în afară de România, când la acea vreme majoritatea artiștilor deja locuiau la Paris).

RG
De ce a durat așa mult ca Dadaglobe să fie în final reconstruit în 2016 și cât de fidelă e aceasta față de varianta imaginată de inițiatorul și editorul ei, Tristan Tzara?

CH
Cel mai important motiv e că a fost ideea unui individ (Tzara) și a unui grup (Dada) în același timp. E dificil să finalizezi un proiect când autorii nu mai sunt printre noi. Nu ai putea să o faci din motive financiare sau artistice, de exemplu, dar motivația Adrianei Sudhalter și a Kunsthaus pentru realizarea proiectului a fost de cercetare academică, cartea reprezintă o contribuție uriașă la cunoașterea istoriei artei și

Cathérine Hug: "Dada showed that artists, everybody is part of society and therefore a social subject."

Interview by Roxana Gibescu

Following a grant awarded by CESI (Center of Excellence in Image Studies), PhD student Roxana Gibescu visited Kunsthaus Zürich and invited curator Cathérine Hug to take part in the Visual Dada International Conference that took place in June 2016. Cathérine Hug together with Adrian Sudhalter curated the exhibition "Dadaglobe Reconstructed", which was showcased at Kunsthaus Zürich between February 5 – May 1, 2016 and was also exhibited at MoMA between June 12 – September 18, 2016.

This March, a Dada book is to be published by the important Parisian publisher La Sirène. It is to be 300 pages long; format 25 x 32 cm; selling price 20 francs. Edition of 10,000. You are hereby cordially invited to participate in this work. Please send 3 or 4 black and white drawings and 2 or 3 photos of your works.

One drawing can be colourful, but containing no more than 2 or 3 colours. In place of the color drawing, you can design a book page with or without text. Would you please also send a clear photo of your head (not body), which you can alter freely, although it should retain clarity. New ideas, no matter how unexpected, whether for the layout or for anything else, are welcome and will be followed as closely as possible. All submissions should be received by December 15 (if at all possible, earlier please), as we are obligated to meet this deadline by our contract with the publisher. We hope that you will honour us with your participation and count on your friendship which binds you to Dada and, thus, also to us. You are once again kindly requested to send us your submissions no later than the deadline stipulated.
Yours respectfully,
Francis Picabia
Tristan Tzara
Ribemont Dessaignes
Dr. Serner

ROXANA GIBESCU
So said the invitation sent to some 50 artists from 10 countries with links to DADA. Why didn't this book happen back then, was it by financial reasons alone, Tristan Tzara having lost Francis Picabia's support, or was more than that? Curator Adrian Sudhalter mentioned some sort of censorship and code-talking in the letters between Tristan Tzara and the artists invited.

Cathérine Hug
We will never know the exact reasons why Dadaglobe was not realized by Tzara. But we can guess. One problem was the concurrence with the German representatives of Dada, who also planned a sort of anthology before entitled Dadaco. Huelsenbeck's project was skipped for financial reasons, but some material was still around and appropriated by Tzara – f.e. the iconic portrait from George Grosz. A further reason was that some people within the Dada group in France did not appreciate Tzara's gesture of a general impresario of the project, this was against the idea of a collective and horizontally organized art collective. This being said, Picabia hated the inner-conflicts of the group and most likely left the project for this reason. He actually officially left the whole Dada movement only a few months later, as we can read in Comoedia. Last but not least, it is true that the publisher "La Sirène" in Paris was somewhat anxious that they might be associated with communist ideology, which was in political rise in many parts of Europe. The "internationalist" appeal of Dada was generally not so appreciated in post-war Europe where nationalistic resentments were growing especially between France and Germany, the countries where most Dadaists came from (besides Romania, but at that time many of them already lived in Paris).

RG
Why did it take so long until Dadaglobe was finally reconstructed in 2016, and how accurate is this book compared to the one imagined by its initiator and editor Tristan Tzara?

CH
The most important reason is that it was the idea of an individual (Tzara) and a group (Dada) at the same time. It is difficult to finalize a project when the authors are not around anymore. You would never be able to do it for financial or artistic reasons for example, but Adrian Sudhalter and the Kunsthaus' motivation to realize the project

la expertiza Dada în particular. Un alt motiv pentru care a durat atât de mult: după moartea lui Tzara, cele peste 100 de contribuții grafice pentru „Dadaglobe" au fost vândute la o licitație din 1966, răspândindu-se pe tot globul. Doar contribuțiile scrise au rămas împreună și sunt acum conservate la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (BLJD), afiliată Universității Sorbonne. Mai e conservată și „matricea", lista de lucrări primite de Tzara din toată lumea; pentru a putea ști sigur care din lucrări erau pentru „Dadaglobe", Sudhalter a trebuit să compare notele scrise de mână de Tzara, atât pe spatele listei, cât și pe fiecare contribuție în parte. Accesul la acest „spate" al lucrărilor nu a fost ușor; un demers extrem de cronofag, care a necesitat o precizie de medic legist.

RG

Cercetarea academică întreprinsă de Adrian Sudhalter e uimitoare, dar o expoziție are propria ei viață; cum a transgresat mediul academic sau al celui de publicație, pentru a ajunge în cel expozițional? Dat fiind, mai ales, că unele lucrări de pe lista lui Tristan Tzara nu au putut fi găsite.

CH

Adrian și cu mine nu am vrut să atârnăm doar pagini dintr-o carte în ordinea numerotării pe perete. Chestia neobișnuită aici e că schemele paginilor și celelalte materiale primite de Tzara de la prieteni săi dadaiști nu urmau să fie folosite ca opere de artă; așa-zisa lor valoare „de original" e relativă, pentru că ele urmau să existe ca reproduceri, nu ca opere de artă autentice. Însă, datorită faptului că publicația nu a mai fost realizată, aceste scheme de paginație au devenit din ce în ce mai valoroase, mai fetișizate, și, la sfârșit, au căpătat o valoare auratică uriașă, datorită mitului unei cărți nerealizate. Am vrut să facem vizibile și cognitiv palpabile condițiile de producție, foarte diferite dacă te aflai în „Entente" (câștigătorii războiului), în „Mittelmächte" (învinșii) sau în țările „neutre". Pe aceste trei secțiuni a fost structurată expoziția, precum și pe datele la care contribuțiile au ajuns la Tzara. Diferențele geografice sunt extrem de interesante. Ne-am axat deci mai degrabă pe diferențe politice și economice decât pe analogii formale. E adevărat că unele contribuții chiar nu au putut fi găsite, dar aceste viduri sunt doar câteva la final: Adrian a reușit să reconstruiască mai mult de 90% din carte. Iar cercetătorii din viitor ar putea să o finalizeze.

RG

Anul trecut ai curatoriat „Dadaglobe Reconstructed", dar și „Francis Picabia. A retrospective" (ambele în colaborare cu MoMA). A fost vreun fir care conecta aceste două expoziții, pe lângă carierele provocatoare și lunga prietenie (până în 1921, când s-au certat, după ce Tzara și-a exprimat opinia că fostul lui mentor devenea prea radical) ale lui Tzara și Picabia?

CH

De fapt, „Dadaglobe" nu a fost co-produs, ci realizat de Kunsthaus Zürich, iar MoMA l-a preluat după ce acesta a avut loc la Zürich. Sunt însă eseuri în catalog scrise de colegii noștri de la MoMA, care îmbogățesc mult proiectul. Firul e desigur faptul că ambele expoziții sunt asociate mișcării Dada, iar, cu ocazia centenarului, era important să aducem în Zürich o contribuție aniversară. Deoarece „Dadaglobe" a fost o expoziție relativ mică în termeni de suprafață, aveam nevoie de o expoziție ceva mai mare pentru sala principală. După cum știi, mișcarea Dada a avut o viață relativ scurtă, dar carierele multor dadaiști au fost de lungă durată, trecând și prin alte mișcări, precum suprarealismul și Art Informel, ca să dăm doar câteva exemple. Și pentru că André Breton, Hans Arp sau Marcel Duchamp erau deja destul de celebri, fiindu-le

dedicate expoziții de amploare, colegii mei de-atunci Tobia Bezzola și Anne Umland, care au inițiat proiectul „Picabia", au decis că ar fi foarte interesant să-l abordăm pe Picabia. El a avut legături cu New Yorkul și cu Alfred Stieglitz, iar cu ai săi „mécanomorphes" din 1915, publicați în revista *291* a lui Stieglitz, a anticipat oarecum mișcarea Dada înainte de fondarea ei. Picabia a jucat, de asemenea, un rol important, dar mult subestimat, în istoria artei, prin contribuțiile sale la „cubismul orfic", care poate fi văzut ca o alternativă la cubism, așa cum îl știm din lucrările lui Braque și Picasso.

RG

Care e obiectivul Digital Dada Library Collection, proiect pe care îl coordonezi; va fi disponibil în întregime online? Va fi o colecție imaterială permanentă de artă Dada la Kunsthaus Zürich?

CH

Majoritatea lucrărilor Dada sunt pe hârtie, simptomatic pentru situația de producție precară din timpul războiului. Din rațiuni de conservare, muzeele nu pot expune lucrări pe hârtie mai mult de trei luni la rând. Lucrările rare, precum sculpturile sau picturile în ulei pe pânză, sunt expuse permanent. Pentru a ne face colecția Dada mai vizibilă, am digitalizat mari părți din ea, pe care le puteți vedea pe digital.

Nic. Aluf (1884–1954; studio photographer, Zurich), *Portrait of Sophie Taeuber with her Dada Head*, 1920, Gelatin silver print, 20.9 × 16.6 cm, Galerie Berinson, Berlin. (deasupra)
George Grosz, *Dadabild*, c. 1919, Collage with text montages, ink and gelatin silver print with retouches on paper, 37 × 30.3 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung (Z. Inv. 1985/64) (pagina alăturată)

was for academic research purposes; this book is a huge contribution to art historical knowledge and Dada expertise in particular. One further reason why it took so long: After Tzara's death, the over 100 visual contributions to Dadaglobe were sold on an auction in 1966 and spread around the world. Only the written contributions remained together and are now conserved at the Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (BLJD) affiliated to the Sorbonne University. There is also conserved the "matrix", the list of works Tzara received from all over the world; in order to be sure which work belongs to Dadaglobe, Sudhalter had to compare the hand written notes by Tzara both on the list and the back of each individual contribution. The access to these "backs" of artworks was not particularly easy, an extremely time consuming endeavour that needed the accuracy of forensic science.

RG

The academic research done by Adrian Sudhalter was astounding, but an exhibition has its own life; how did it transgress the academic medium or the publishing medium to that of an exhibition? Especially since I know that some of the artworks from Tristan Tzara's list were impossible to find.

CH

Adrian and I did not want to just pin pages of a book up the wall in order of the page numbers. The really strange thing here is that the layout pages and further material Tzara got from his Dadaist friends were never intended to be handled like art works, their so called "original" value is relative because they actually were meant to live as reproductions and not as authentic art works. But due to the fact that the book was never realized these layout pages have become more and more precious, more and more fetishized, and at the end got a huge auratic value due to the myth of a never realized book.
We wanted to make visible and cognitively palpable the conditions of production, very different if you would be in the countries of the "Entente" (war winners), the "Mittelmächte" (the defeated), or the "Neutral" countries. These three sections structured the show, and then the date of entries of the contributions as they reached Tzara. It is extremely interesting to see the geographical differences. So we actually focused on political and economical differences rather than on formal analogies. It is true that some contributions were literally impossible to find, but these blind spots were only a few at the end: Adrian managed to reconstruct more than 90% of the book. And future generations of scholars might finalize it.

RG

Last year you curated "Dadaglobe Reconstructed", but also "Francis Picabia. A retrospective" (both were realized together with MoMA). Was there a thread that connected these two exhibitions, besides Tzara and Picabia's provocative careers and long friendship (until 1921 when they clashed with each other, after Tzara expressed an opinion that his former mentor was becoming too radical)?

CH

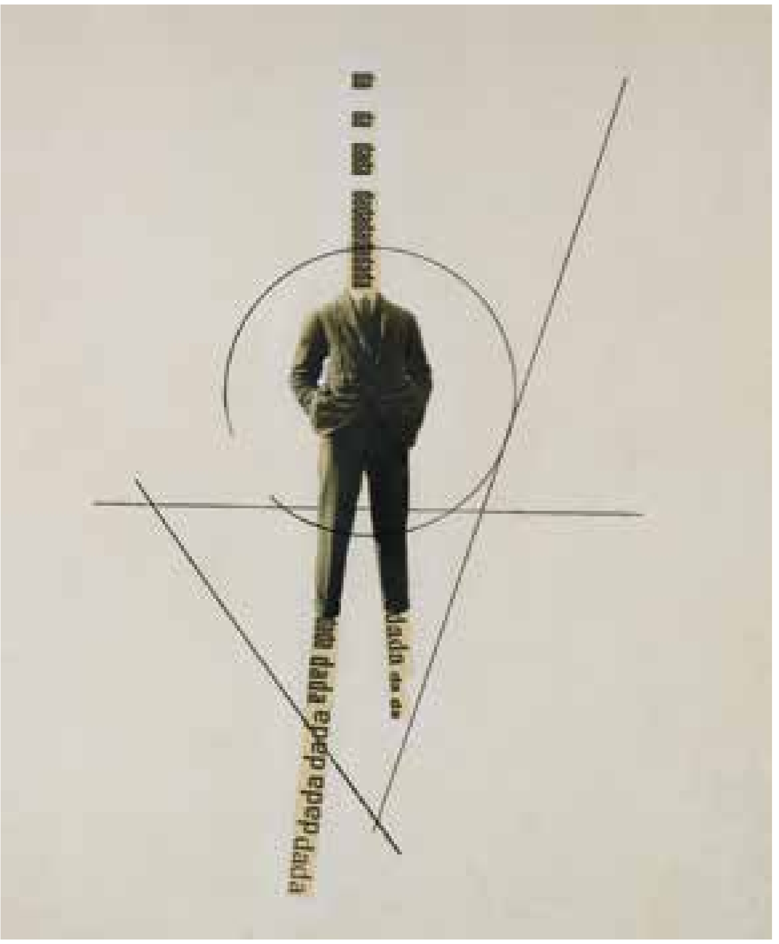
Actually Dadaglobe was not co-produced but realized by Kunsthaus Zurich, and MoMA took the show over after it took place in Zurich. There are essays by our MoMA colleagues in the catalogue though which very much enrich the whole project. The thread is of course that both exhibitions are associated to Dada, and in the centennial of Dada in Zurich it was important to us to make a major contribution to this anniversary. Since Dadaglobe was a rather small exhibition in terms of surface, we somehow needed a larger show for our main exhibition hall. As you know, Dada was only of short duration but the careers of many Dadaist lasted very long, and they went through other movements such as Surrealism and Informel to mention only a few. And since André Breton, Hans Arp, or Marcel Duchamp were already quite famous and major shows were dedicated to them, my former colleague Tobia Bezzola and Anne Umland who initiated the Picabia-project decided that it would be very interesting to focus on Picabia. He had very strong connections to New York and Alfred Stieglitz, and with his "mécanomorphes" from 1915 that were published in Stieglitz's 291 magazine he somehow anticipated Dada before it was officially born. Picabia also played an important but much underestimated role in art history with his contribution to "Orphic Cubism" that can be seen as an alternative path to Cubism as we know it from Braque and Picasso.

RG

What is the aim of the Digital Dada Library Collection for which you are the project leader; will it be fully available online? Will this be an immaterial permanent collection of DADA at Kunsthaus Zurich?

CH

Most of the Dada artworks were on paper, symptomatic for the precarious production situation during the war. For conservation reasons museums cannot expose works on paper longer than 3 months



Nic. Aluf (1884–1954; studio photographer, Zurich), *Portrait of Sophie Taeuber with her Dada Head*, 1920, Gelatin silver print, 20.9 × 16.6 cm, Galerie Berinson, Berlin. (opposite page)
George Grosz, *Dadabild*, c. 1919, Collage with text montages, ink and gelatin silver print with retouches on paper, 37 × 30.3 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung (Z. Inv. 1985/64)

kunsthaus.ch/viewer. Desigur, mi-ar plăcea să expun mai mult Dada în colecție, dar sunt câteva criterii care trebuie respectate înainte ca ceva să poată fi expus. În ceea ce privește ținutul în viață al „spiritului Dada", Cabaretul Voltaire, aflat chiar lângă noi, face o treabă foarte bună cu programul său de evenimente.

RG

Crezi că dadaiștilor, mai ales lui Tristan Tzara, le-ar fi plăcut expunerea prin muzeu de care au beneficiat, date fiind manifestele lor anti-artă și respingerea mijloacelor tradiționale de expoziție?

CH

Lui Tzara în particular și dadaiștilor în general le plăcea expunerea, mai ales cea provocatoare. Dar au optat pentru canale alternative, și nu pentru instituțiile convenționale, la care în general nu aveau acces la vremea respectivă. Pe acest plan, poziția și critica lor rămân actuale și astăzi, într-un muzeu. De exemplu, Picabia era deja expus la Kunthaus Zürich în 1918! Trebuie luat în calcul că toți membrii Dada erau foarte tineri la vremea respectivă; erau la începutul carierei. Dadaiștii nu erau propriu-zis împotriva muzeelor, cât împotriva sistemului care încuraja războiul – acestea sunt două lucruri complet diferite. Dar, desigur în același timp, poți spune că instituțiile politice și cele culturale merg mână-n mână. Aș spune totuși că modul în care un muzeu funcționa înainte de cel de-al Doilea Război Mondial față de acum este foarte diferit. Astăzi, muzeele sunt constituite, cel puțin teoretic, ca zone de liberă exprimare artistică. În ansamblu, așadar, nu putem spune că Dada a fost asimilat de sistem, ci, mai degrabă, că s-a infiltrat în acesta. Comercializarea din jurul mișcării, piața crescândă pentru artă Dada nu sunt neproblematice, dar asta e altă poveste. Muzee precum Kunsthaus hotărăsc să facă expoziții bazându-se pe relevanța lor pentru istoria artei, nu datorită popularității temei sau numărului de vizitatori. În mod ideal, ambele criterii se suprapun și cred că asta a fost situația cu cele două expoziții.

RG

Cum vezi dadaismul în contextul Europei, al globalismului și al transnaționalismului, mai ales pornind de la experiența ta curatorială la Kunsthalle Wien cu niște teme atât de vaste, precum în expoziția „1989. End of History or Beginning of the Future?" sau „Europe. The Future of History?"

CH

Prima expoziție pe care ai menționat-o a avut loc în Viena în 2009, cealaltă, în Zürich în 2015 – ambele aveau foarte mult sens în contextul orașului și țării asociate. Sute de kilometri din granița austriacă alcătuiau Cortina de Fier, iar, în ceea ce privește Elveția, ea este în interiorul Europei, însă manifestă o neliniștitoare și contraproductivă eurofobie. Sunt motive specifice pentru care Elveția nu este în Uniunea Europeană; unul ar fi că țara nu are o istorie a celor două Războaie Mondiale, precum Franța și Germania. Dar, să fim sinceri: Elveția nu a fost niciodată așa neutră cum spune mitul. În contextul contemporan al globalizării, este esențial să lucrăm împreună, dacă vrem să ne salvăm planeta (poate sună patetic, dar ăsta-i adevărul). Astfel, expoziția despre Europa a fost foarte mult o privire critică asupra naționalismului, cu mijloace artistice. Dadaiștii nu au fost primii care au criticat naționalismul (Gustave Courbet, Victor Hugo și Félix Vallotton au făcut asta înainte), dar ei au fost primii care să o afirme cu voce tare și în contextul unei mișcări colaborative internaționale, care era o mare noutate la vremea aceea. Expoziția despre 1989 a fost o aniversare de 20 de ani, unde mișcarea Dada nu a fost reprezentată, deoarece ne-am axat pe perioada dintre 1970 și 2009. De asemenea, ambele expoziții au fost proiecte colaborative: „1989…" a fost co-curatoriată de Gerald Matt, iar expoziția despre Europa a fost co-curatoriată de Robert Menasse. Cred că a lucra într-o echipă curatorială e un format bun, mai ales pentru expoziții tematice. Lucrurile care se petrec în jurul nostru sunt deseori foarte greu de înțeles și cred că arta ne ajută mult să înțelegem – nu cu mijloace didactice, ci, mai degrabă, invitându-ne să ne chestionăm preconcepțiile adânc înrădăcinate.

RG

În 1921, scriitorul român Ion Vinea a scris un articol pentru ziarul românesc *Adevărul*, argumentând că mișcarea se epuizase și că, în mai 1922, dadaismul și-a pus în scenă propria înmormântare. După Hans Richter, cea mai mare parte a acestei istorii se petrece la Weimar, unde dadaiștii au participat la un festival al școlii de artă Bauhaus, în timpul căruia Tzara a proclamat natura evazivă a artei sale: „Dada este inutil, ca totul în viață. […] Dada este un microb virgin care penetrează cu insistența aerului toate acele spații pe care rațiunea nu a reușit să le umple cu cuvinte și convenții." Prietenia, istoria și politica par să fi declanșat Dada, iar toate aceste aspecte par să fi dus la dizolvarea mișcării. Pentru mine, dadaismul avea și încă are propria viață, dar oare Dada încă doarme? Dacă da, ce aspecte ale dadaismului consideri că sunt relevante astăzi, la mai mult de 100 de ani de la nașterea curentului?

CH

Cel mai important aspect al mișcării Dada a fost modul său de organizare internațională și transdisciplinară, precum și transgresarea tuturor regulilor artei. A însemnat nașterea tehnicii colajului, de exemplu, dar și a îmbinării artistice dintre imagine și limbaj. Dada a fost o mișcare internaționalistă împotriva sistemului, însă nu un partid politic. Dorea să se elibereze din închisoarea ideologiilor politice, naționale și religioase. A fost prima mișcare cu adevărat europeană împotriva militarismului și a structurilor de putere burgheze, care au condus la Primul Război Mondial. Incluzivitatea și calitatea-i participativă rămân cele mai interesante caracteristici ale sale. Ce consider eu relevant? A transgresa regulile autoritare, a extinde câmpul artei, a nu produce artă la comandă sau datorită acesteia, ci a chestiona… Trăim într-o lume în care nedreptatea e în creștere, iar arta are puterea de a arăta asta cu degetul. Nu zic să schimbe, dar măcar să vorbească despre asta. Ador postura critică și în același timp umoristică a dadaismului; această combinație s-a dovedit foarte eficientă și ar trebui să învățăm din asta astăzi. Dada a arătat că artiștii, că toată lumea face parte din societate și că este deci un subiect social.

RG

Mulțumesc!

Traducere din engleză de Rareș Grozea.

in a row. The rare works like sculpture or of the oil on canvas type are permanently on display. In order to make our Dada collection more visible, we digitalized large parts of it which you can have a look at via digital.kunsthaus.ch/viewer. Of course I would love to show more Dada in the collection, but there are different criteria to respect before something can be on display. In terms of keeping the "Dada esprit" alive, the Cabaret Voltaire right next door does a great job with its discursive events program.

RG

Do you think the Dadaists, especially Tristan Tzara, would have liked the museum exposure they had given their anti-art manifestos and the rejection of traditional art exhibition means?

CH

Tzara in particular and the Dadaists in general liked exposure, especially through provocation. But they chose alternative channels than the conventional institutions to which they generally didn't have access at the time. In this realm, their position and critique still remains provocative also nowadays in a museum. For example Picabia already was exhibited at Kunthaus Zürich in 1918! You have to keep in mind that all the Dadaists were very young at that time; they were at the beginning of their careers. Dadaists were not per se against art museums, but against the establishment that provoked war - these are two completely different things. But of course at the same time you could say that the political and cultural establishment go hand in hand. I would say though the way a museum worked before the Second World War and now is very different. Today, museums are by constitution – at least theoretically – free zones of artistic expression. All in all, we cannot say that Dada has been assimilated by the establishment, rather it infiltrated it. The commercialization around Dada, the growing art market for it is not unproblematic though, but that's another story. Museums like the Kunsthaus decide to make exhibitions based on their art historical relevance, not primarily because of the popularity of the theme and numbers of visitors. Ideally, both these criteria come together and I think this was the case with both this exhibitions.

RG

How do you perceive Dadaism in the context of Europe, globalism and trans-nationalism/internationalism, especially given your curatorial work at Kunsthalle Wien on such all-encompassing themes such as in the exhibitions 1989. End of History or Beginning of the Future? Or Europe. The Future of History?

CH

The first exhibition you mentioned was in Vienna 2009, the other in Zurich 2015 – both made very much sense in the context of their specific city and country. Hundreds of kilometres from the Austrian border used to be the Iron Curtain, and as for Switzerland, it is a country within Europe but with a disturbing and counterproductive Europhobia. There are specific reasons why Switzerland is not in the EU; one is that this country has no history of World War I and II like France or Germany. But to say the truth: Switzerland was never as neutral as the myth says. In the current world of globalization, it is essential to work together if we want to save our planet (it maybe sounds pathetic but it is the truth). Therefore the Europe-exhibition was very much a critical look at nationalism with artistic means. Dadaists were not the first to criticize nationalism (Gustave Courbet, Victor Hugo, and Félix Vallotton did before), but they were the first to say it loudly and within an international collaborative movement, that was a huge novum. The 1989-exhibition was very much a 20th anniversary show where Dada was not represented because we focused on the time from the 1970s up to 2009. Both exhibitions were collaborative projects, too: 1989 was co-curated by Gerald Matt and the Europe-exhibition was co-curated by Robert Menasse. I think that working in a curatorial team is a great format especially for thematic shows. The things happening around us are often very difficult to understand and I think that art very much helps us to understand – not with didactical means but rather by inviting us to question our deadlocked preconceptions.

RG

In 1921, Romanian writer Ion Vinea wrote an article for the Romanian newspaper "Adevărul", arguing that the movement had exhausted itself and in May 1922 Dada staged its own funeral. According to Hans Richter, the main part of this took place in Weimar, where the Dadaists attended a festival of the Bauhaus art school, during which Tzara proclaimed the elusive nature of his art: "Dada is useless, like everything else in life. […] Dada is a virgin microbe which penetrates with the insistence of air into all those spaces that reason has failed to fill with words and conventions." Friendship, history and politics seem to have triggered Dada and those same aspects seems to have ended the movement. To me Dadaism had and still has its own life, but is Dada still dormant? If so, what aspects of Dadaism do you consider relevant today, more than 100 years after the inception?

CH

The most important aspect of Dada was its international and its trans-disciplinary organization, and its transgressing all rules of art. It was the birth of the technique of collage for example, but also of the artistic mix of image and language. Dada was an internationalist movement against the establishment but nevertheless not a political party. It wanted to liberate itself from the prison of political, national, or religious ideologies. It was the first truly European movement, against militarism and the bourgeois power structures that led to the 1st World War. Its inclusiveness and participatory quality remain the most interesting characteristics. What I consider relevant? To transgress authoritarian rules, expand the field of art, not produce art by order and on account of power but rather question this very same. We are living in a world of growing injustice and art has the ability to point the finger at this. I don't say to change, but at least to talk about. I love the critical and simultaneously humorous posture in Dada; this combination was very effective and should make school today. Dada showed that artists, everybody is part of society and therefore a social subject.

RG

Thank you!

„Dada în turneu”

Adrian Notz

Adesea trupele rock sunt cele care merg „în turneu”, ducând acel stil de viață Rock`n`Roll prin autocare, camere de hotel și în culisele scenelor, cu alcool, droguri și admiratoare din belșug. Deși această lume este foarte ispititoare, pentru „Dada în turneu” noi ne-am orientat către ideea de Călător. Dar nu ne-am gândit deloc la călătorii elvețieni care la sfârșit de săptămână iau cu asalt telecabinele din Alpii idilici,

încotoșmănați în echipamente speciale de exterior și înarmați cu bețe de drumeție. Ci ne-am gândit la călătorii statornici, nomazii, ale căror îmbrăcăminte și unelte făceau parte din chiar viața lor. „Dada în turneu” trebuie, asemenea unui cort nomad ce se trage din stepa mongolă, să fie mereu pe drum și să amintească de ritualurile șamanice, cu tot cu învelitori și piei, din care zămislesc artiști. Chiar și lumea magică a circului ambulant ne-a captivat, căci este atât de apropiată de aceea a cabaretului nebun, încât versiunea mobilă a acestuia ar putea constitui direct un Cirque Voltaire.

Totuși nu ne-am putut complet descotorosi de caprele de munte elvețiene și ne-am hotărât să folosim un cort de urgență gonflabil, luat de la departamentul elvețian de pompieri. Apropierea dintre Dada și pompieri sau poliție o descrie Richard Huelsenbeck în 1920 în *En Avant Dada. Der Dadaist* trimite o replică acolo către Dr. Smartny când acesta voia să cheme poliția: „Dada este soarele, Dada este oul. Dada este poliția poliției.” Chiar și pentru Kurt Schwitters, Dada este o meta-instanță de control pentru delirul și lipsa de stil ale vremurilor noastre: „Dada pune diagnosticul și administrează medicamentul potrivit.” „Medicamentul” pe care l-am administrat noi în cortul gonflabil a venit sub forma filmului de 27 de minute Dada in Nuce și deci sub forma unui „Firmament Dada.” „Dada în turneu” explica Dada și oferea prin mijlocirea unei hărți a lumii pe care erau marcate toate filialele Dada și toți dadaiștii în 165 de modele. Cortul însuși servea ca surogat pentru locul de naștere al Dada direct în Cabaret Voltaire din Zürich, oferind astfel binecuvântarea pentru toate festivitățile Dada din lume. Era monument, punct de orientare, bază centrală, stand de vânzare, expoziție, loc de picnic, sculptură, petrecere cu cocktailuri sau adăpost. Așa încât cortul de urgență punea mai puține diagnostice și administra mai puține medicamente, fiind mai degrabă un catalizator eliberator de energii și provocator de entuziasm: toți voiau să-și etaleze propriul Dada.

Turneul a început în intervalul 18-22 mai 2014, ca parte a Festivalului „Zürich Meets New York.” În timp ce newyorkezii primeau Dada cu bucurie, pregătind artificii cu fiecare serată și eveniment, noi am putut cu „Dada în turneu” să îi ajutăm pe cei din Zürich să se prezinte în cea mai favorabilă lumină, deci nu ca un oraș exclusiv financiar, împins de un etos zwinglianic al muncii, ci mai degrabă ca un loc nebunesc, inovator și creativ. De la New York, cortul a fost expediat direct la Hong Kong, unde între 14 și 26 iunie 2014 a devenit „Dada în turneu – Politropul”. Hayat Erdogan de la Universitatea de Arte din Zürich a folosit termenul „politrop„ pentru a descrie natura cortului, însă mai mult decât atât, acesta poate fi privit și ca un Urban Research Instrument. Împreună cu duo-ul artistic Map office și cu studenții din Zürich și Hong Kong, am amenajat cortul o dată într-o pustietate, înconjurat de vaci, apoi la Night Market ca stand de vânzare spiritual, apoi sub Turnul HSBC ca pătură de picnic pentru servitoarele filipineze și i-am lăsat pe studenți să mișune încoace și încolo ca să exploreze împrejurimile ca niște cercetași artistici.

Un an mai târziu, între 11 și 15 mai 2015, am făcut același lucru în Zürich. Între timp, cortul a fost ridicat la 31 august 2014 pe acoperișul

„Dada on Tour”, Casa Daros, Rio de Janeiro. Courtesy of Cabaret Voltaire. (deasupra)
„Dada on Tour”, Hong Kong, HSBC Tower, HSBC Building, Central Financial District. Courtesy of Polytropos – Map Office. (pagina alăturată)

“Dada on Tour”

Adrian Notz

Often it is Rock bands that go “on tour”, living that Rock’n’Roll lifestyle in coach buses, hotel rooms and on backstage with plenty of alcohol, drugs, and groupies. Although this world is very enticing, for “Dada on Tour” we have turned to the concept of Wanderer. But we didn’t have the Swiss wanderers in mind, who in weekends storm funiculars in the idyllic Alps, all wrapped in special outdoor clothing and armed with trekking poles. Rather we thought of the constant wanderers, the nomads, whose clothes and tools were a part of their very lives. “Dada on Tour” should, just like a nomad tent spawned in the Mongol steppe, always be on the move and remind of shamanistic rituals, hides and covers included, from whence artists arise. Even the magical world of the travelling circus fascinated us, as it is so close to that of the crazy cabaret that its mobile version could just as well make up a Cirque Voltaire.

Still, we couldn’t totally dodge the Swiss mountain goats and decided for an inflatable rescue tent from the Swiss fire brigade. The closeness between Dada and the firemen and the police is described by Richard Huelsenbeck in 1920 in «En Avant Dada». Der Dadaist replies there to Dr. Smartny when he wanted to call the police: “Dada is the sun, Dada is the egg. Dada is the police of the police”. Even for Kurt Schwitters, Dada is a controlling meta-authority for the delusion and void of style of our times: “Dada makes the diagnosis and administers the right medicine”. “The medicine” we administered in the inflatable tent came in the form of the 27-minute film “Dada in Nuce” and thereby of a “Dada firmament”. “Dada on Tour” explained Dada and offered 165 role models by means of a world map which marked all Dada subsidiaries and all dadaists. The tent itself served as a surrogate for Dada’s birthplace, straight in the Cabaret Voltaire from Zürich, thus bestowing its blessing for all Dada festivities in the world. It was a monument, guidance point, base station, selling kiosk, exhibition, picnic spot, cocktail party, or shelter. And so, the rescue tent was not as much making diagnoses and administering medicines, but it was rather a catalyst that freed energies and sparked enthusiasm: everybody wanted to show off their Dada.

The tour started in the timeframe of May 18th-22nd as part of the Festival Zürich Meets New York. While New Yorkers were receiving Dada with joy, arranging for fireworks at dinner parties and events, we, with “Dada on Tour”, managed to help the Zürich residents present themselves in the best light possible, so not as a rigorous financial city driven by a Zwinglian passion for work, but rather as a crazy, innovative and creative place. From New York, the tent was shipped straight to Hong Kong where during June 14th-26th, it became “Dada on Tour – The Polytrope”. Hayat Erdogan from the University of Arts in Zürich used the word “polytrope” to describe the nature of the tent, regarding it also as an Urban Research Instrument. Together with the Map office artist duo and with the students from Zürich and Hong Kong we set up the tent in a wasteland, surrounded by cows, then in Night Market as a spiritual selling kiosk, then under the HSBC Tower as picnic cover for Filipino maids and we allowed the students to perambulate to and fro, exploring the sites as artistic scouts.

A year later, during May 11th-15th 2015, we did the same in Zürich. In the meantime, the tent was put up on August 31st 2014 on the rooftop of Aarau House of Art on occasion of the exhibition Sophie Taeuber-Arp – Heute ist Morgen. During October 22nd-26th, “Dada on Tour” was in Rio de Janeiro in Casa Daros where the historical connection was made with Manifesto Antropofágico by Oswald de Andrade.

In a nutshell, it says: When someone wants to fully understand an artist and his work, they must eat them. Thus, the artist becomes part of that someone. This movimiento antropofágico turned the Brazilian’s image in Europe into ridicule: the wild cannibal. Between the 11th and 17th of December, in the Kochi-Muziris Biennale a duplicate of the tent was put up, specially made in India, as the original

“Dada on Tour”, Casa Daros, Rio de Janeiro. Courtesy of Cabaret Voltaire. (opposite page)
“Dada on Tour”, Hong Kong, HSBC Tower, HSBC Building, Central Financial District. Courtesy of Polytropos – Map Office.

ne-a purtat între 16 și 23 mai 2016 în diverse locuri din Londra, iar la sfârșitul acestui mic tur a servit pe post de cabină de schimb pentru performance-ul maraton de 12 ore pe care l-am organizat pentru celebrarea zilei de naștere a boxerului, poetului și nepotului lui Oscar Wilde, Arthur Cravan, într-un ring de box în curtea Central Saint Martins College. După ce aproape fu dat dispărut, având statusul „scăpat de sub control" la DHL, cortul apăru brusc înapoi la Zürich după două luni.
L-am trimis fără întârziere la Belgrad, unde a stat între 5 și 11 septembrie 2016 la Festivalul „Dada în turneu" în centrul cultural al orașului. Acolo, cu picioarele răsfirate, am primit lecții de la

Kunsthaus Aarau cu ocazia expoziției Sophie „Taeuber-Arp – Heute ist Morgen". Între 22 și 26 octombrie 2014, „Dada în turneu" s-a aflat la Rio de Janeiro în Casa Daros, unde s-a stabilit legătura istorică cu *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade. Pe scurt, acolo se spune: Când cineva vrea să înțeleagă pe deplin un artist și munca sa, trebuie să îl mănânce. Astfel, artistul devine parte din acel cineva. Această movimiento antropofágico a făcut ca imaginea brazilianului în Europa să fie ridiculizată: canibalul sălbatic.
Între 11 și 17 decembrie 2014, la Bienala Kochi-Muziris a fost expus un duplicat al cortului special făcut în India, întrucât originalul nu a putut fi livrat la Kerala din rațiuni logistice. La 30 mai 2015, „Dada în turneu" a făcut haltă la Monte Verità, unde în urmă cu 100 de ani diverși reformatori ai vieții, teozofi, vegetarieni, antropozofi și nudiști încercaseră de asemenea să realizeze o Revoluție socială: versiunea hippie a ceea ce s-a întâmplat în Cabaret Voltaire. Ceva mai târziu, între 16 iunie și 5 iulie 2015, „Dada în turneu" a poposit și în Rheinlandul german. Din Pirmasens, locul nașterii lui Hugo Ball, porni goana după comoara nibelungilor la Mainz, Bad Ems, Bonn, Köln, Essen și se opri în Arp Museum Bahnhof Rolandseck din Remagen, unde promovă expoziția „Genese Dada".
Încă înainte de a începe sărbătorirea Centenarului Dada la 5 februarie 2016, am dat o fugă și în Singapore unde, între 21 și 24 ianuarie 2016, la Târgul de Artă Art Stage, asediați de jurnaliști, am stat cot la cot cu ambasadorii Elveției, Israelului, Germaniei, Austriei și cu atașatul cultural al României. Galeria care a colaborat cu noi a profitat din păcate prea puțin de pe urma acestui înalt nivel de atenție și expunere întrucât cortul s-a bucurat de mai mult interes decât picturile târzii ale lui Marcel Iancu, care erau expuse spre vânzare. Proiectul Instant City Reloaded

specialiști cu burți de bere nu doar despre zenitism, teoria totalizatoare a noii arte din Balcani, ci și despre Dada. Un anarhist șarmant chiar ne-a sugerat că, dacă este corect administrat, medicamentul Dada te poate transforma într-un maestru al scamatoriilor.
La scurt timp după, am mers la Goiânia în Brazilia, unde trăiesc multe asemenea „ființe cosmice primitive de natură divin-animalieră", cum îi numea C.G. Jung pe acești maeștri scamatori. Am fost invitați să lansăm, în calitatea noastră cea mai înaltă, Festivalul de performance „Dada Spring", prin montarea unei plăci onorifice pe fațada Cabaret Voltaire din Goiânia. Între 23 septembrie și 2 octombrie 2016 au apărut performeri din toată Brazilia pentru a sărbători cu multă piele goală, picuri de sudoare, stropi de sânge, pământ roșu și sex organic un antropofagism contemporan care a devorat Dada cu senzualitate.
În sfârșit, „Dada în turneu" s-a pornit la drum o ultimă oară între 25 aprilie și 10 mai 2017. Cu ocazia expoziției „Dada on Tour & Guests – Last Stop Bucharest", cortul a fost încadrat de artă vizuală contemporană. Ne-am întors și la locul în care Tristan Tzara a început să își desfășoare activitatea artistică, adolescent fiind. Fără dorința de a obține recunoaștere, care a consacrat Dada drept o marcă globală, turneul nostru nu ar fi preumblat pe trei continente. Căci Tzara a dat tonul pentru mobilizarea Dada, nu doar înțelegând-o ca pe o atitudine, ci proclamând-o drept o „Mouvement". Fără el, am fi rămas în continuare niște capre de munte elvețiene super-echipate care, dincolo de Monte Verità, în Alpi, ar fi pus lapte de Brusada în cafeaua lui Emmy Hennings și ar fi behăit la auzul predicilor lui Hugo Ball.

Traducere din germană de Matei Predescu.

„Dada on Tour", Hong Kong, West Kowloon Cultural District. Courtesy of Polytropos – Map Office. (deasupra)
„Dada on Tour", Beograd, Trg Republike Kulturni Centar Beograd. Courtesy of Cabaret Voltaire. (pagina alăturată)

could not be delivered to Kerala for logistical reasons.
On May 30th 2015, "Dada on Tour" made a stop at Monte Verità where 100 years before various life reformers, teosophers, vegetarians, anthroposophers, and nudists had also tried to accomplish a social revolution: the hippie version of what happened in Cabaret Voltaire. A bit later, between June 16th and July 5th, "Dada on Tour" was found in the German Rheinland. From Pirmasens, Hugo Ball's birthplace, began the chase for the Nibelung treasure to Mainz, Bad Ems, Bonn, Köln, Essen, and stopped in the Arp Museum Bahnhof Rolandseck of Remagen, where it advertised for the exhibition "Genese Dada". Before beginning the celebration of the Dada Centennial on February 5th 2016, we also took a trip to Singapore where, during January 21st-24th, at the Art Stage Art Fair, we were under siege by journalists, standing side by side with the ambassadors of Switzerland, Israel, Germany, Austria, and with Romania's cultural attaché. The gallery that worked with us sadly took too little advantage of this high level of attention as the tent got more interest than Marcel Iancu's late paintings that were up for sale.
The project Instant City Reloaded took us during May16th-23rd 2016 in various places around London and at the end of this small tour it served as changing booth for the 12-hour marathon performance which we set up to celebrate the birthday of the boxer, poet, and nephew of Oscar Wilde, Arthus Cravan, in a boxing ring in the back yard of Central Saint Martin's College. After nearly being declared missing in action, with the status "out of control" at DHL, the tent suddenly resurfaced back in Zürich two months later.
We promptly sent it to Belgrade where it lay during September 5th-11th 2016 at the "Dada on Tour" Festival in the city's cultural centre. There, our feet wide apart, we got lessons from beer-gutted specialists not only about "Zenitism", the Balkan totalising theory of the new art, but also about Dada. A charming anarchist even suggested that if properly administered, the Dada medicine can turn you into a trickster.
shortly after, we went to Goiânia in Brazil where many such "primitive cosmic beings of divine-animal nature" live, as C.G. Jung called the trickster. We were invited in our highest capacity to launch the Performance Festival "Dada Spring" by screwing in a plate on the facade of the Cabaret Voltaire of Goiânia. Between September 23rd and October 2nd 2016, performers form all over Brazil came along to celebrate with plenty of naked skin, drips of sweat, and drops of blood, red earth and organic sex a contemporary anthropophagism which devoured Dada sensually.
Finally, "Dada on Tour" took to the road one last time between April 25th and May 10th. On occasion of the exhibition "Dada on tour & Guests - Last Stop Bucharest", the tent was surrounded by contemporary visual art. We also went back to the place where Tristan Tzara started to be artistically active as teenager. Without his strives to gain recognition which established Dada as a global brand, our tour would not have travelled three continents. And it was Tzara who set the tone for the mobilization of Dada, not just understanding it as an attitude, but also proclaiming it as a "mouvement". Without him, we would still be a bunch of geared-up Swiss mountain goats who, across Monte Verità, in the Alps, would pour Brusada milk into Emmy Hennings' coffee and bleat at Hugo Ball's sermons.

Translated from German by Matei Predescu.

"Dada on Tour", Hong Kong, West Kowloon Cultural District. Courtesy of Polytropos – Map Office (opposite page)
"Dada on Tour", Beograd, Trg Republike Kulturni Centar Beograd. Courtesy of Cabaret Voltaire. (above)

Muzeul Janco Dada din Ein Hod

Raya Zommer-Tal

Marcel Iancu s-a născut în București, România, în 1895, iar talentul său artistic a devenit evident încă de la o vârstă fragedă. De la profesorul său, Iosif Iser, acesta a învățat fundamentele artei clasice, care i-au influențat activitatea de-a lungul vieții. În 1915, la vârsta de 20 de ani, Iancu a mers la Zürich pentru a studia arhitectura la Institutul Federal de Tehnologie. Așadar, în timpul Primului Război Mondial se afla la studii, departe de casă, într-o țară neutră și neafectată de ororile războiului. În această atmosferă prielnică, Iancu s-a alăturat unui grup de tineri artiști care își desfășurau activitatea la Cabaretul Voltaire. Acești artiști, fondatori ai mișcării de avangardă Dada, contestau ceea ce ei considerau a fi valorile corupte ale societății și artei burgheze. Spectacolele puse în scenă la cabaret de către dadaiști erau complet diferite de cele cu care erau obișnuiți burghezii din Zürich. Iancu a jucat un rol activ în toate activitățile grupului, creând măștile pe care membrii acestuia le purtau în timpul spectacolelor și participând el însuși la reprezentații, care atrăgeau în mod invariabil reacții ostile din partea publicului. În plus, dadaiștii au organizat expoziții, au tipărit manifeste și au publicat chiar și o revistă.
În 1922, după o scurtă ședere la Paris, Iancu s-a întors în România. Picturile sale reflectau în cea mai mare parte peisaje locale, țărani și interioare, subiecte clasice pe care artistul le-a reprezentat într-un stil modernist. Lucrările sale integrau elemente cubiste și constructiviste, alături de o colorație închisă, în special nuanțe de maro și gri. A fost activ și în mișcarea de avangardă din București, fiind unul dintre fondatorii și editorii *Contimporanului*, o revistă publicată între 1922 și 1932, la care și-a adus aportul nu numai cu opere de artă, ci și cu articole. Mai mult decât atât, a lucrat și cu alte grupuri de artiști români care făceau eforturi similare pentru a promova principiile modernismului.
În România, Iancu a deschis un birou de arhitectură împreună cu fratele său Iuliu. Instituția a fost responsabilă pentru proiectarea a peste patruzeci de case particulare și clădiri publice. Deși desenele lui Iancu sunt în general descrise ca fiind reprezentative pentru Stilul Internațional, artistul a lăsat o amprentă unică pe fiecare dintre acestea. Desenele sale sunt marcate prin linii clare, elegante, fără niciun fel de elemente ornamentale și o juxtapunere interesantă de forme – o fereastră rotundă aici, un triunghi acolo. Clădirile adesea transmit senzația că privitorul se uită la una dintre picturile abstracte ale lui Iancu, iar formele disparate din compoziție se unesc pentru a crea un întreg armonios.

În ciuda succesului înregistrat pe plan profesional în țara sa de origine, în 1940, la declanșarea celui de-al Doilea Război Mondial, Iancu a decis să se mute împreună cu familia sa în Palestina, din cauza antisemitismului tot mai accentuat, a persecuției evreilor din România și a pogromului de la București. Atunci când a ajuns în Palestina, era deja un artist celebru, un modernist profund implicat în promovarea avangardei europene. Odată stabilit în noua țară, atât stilul său de a picta, cât și cel arhitectural au suferit o schimbare majoră, lumina mediteraneeană făcându-și loc în paleta sa de culori. A găsit un loc de muncă în cadrul Departamentului de Cercetare și Sondaje al Diviziei de Planificare a Biroului Primului Ministru, fiind responsabil cu proiectarea și planificarea parcurilor naționale. Iancu a dezvoltat un atașament puternic față de noua sa patrie, traversând-o de la Est la Vest și de la Nord la Sud. Oriunde mergea, purta la el un caiet de schițe în care consemna ceea ce vedea, apoi reproducea scenele în culori vii după întoarcerea sa la atelier. Picturile sale din această perioadă înfățișează peisaje și locuitori ai Palestinei, precum și lupta eroică pentru a obține independența.
În 1953, Iancu a vizitat satul arab pustiu Ein Hod, aflat pe versanții muntelui Carmel. Impresionat de frumusețea peisajului și de arhitectura vernaculară, artistul a decis să găsească o cale de a revendica acest loc. Făcând publicitate în buletinele informative ale asociațiilor artiștilor și

Marcel Janco, *Luxembourg Gardens*, 1928, oil on masonite. (deasupra)
Marcel Janco's studio in Ein Hod, 1950s-1960s (pagina alăturată)

Janco-Dada Museum in Ein Hod

Raya Zommer-Tal

Marcel Janco was born in Bucharest, Romania in 1895, and his artistic talent became apparent early on. From his teacher, Josef Iser, he learned the foundations of classical art that would continue to influence his work throughout his life.
In 1915, at the age of 20, Janco went to Zurich to study architecture at the Federal Institute of Technology. He thus spent World War I as a student far away from home, in a neutral country and safe from the horrors of war. In this tranquil atmosphere, he joined a group of young artists performing at the Cabaret Voltaire. These artists, the founders of the avant-garde Dada movement, challenged what they considered the fallacious values of bourgeois society and art. The shows they put on at the cabaret were utterly different from anything the burghers of Zurich were used to. Janco played an active role in all the group's activities, designing the masks they wore in their performances and participating in the shows, which invariably drew incensed and hostile reactions from the audience. In addition, the Dadaists mounted exhibitions, issued manifestos, and published a journal.
In 1922, after a brief stay in Paris, Janco returned to Romania. His paintings were now mostly of local landscapes, peasants, and interiors, classical subjects that he depicted in a modernist style. His work exhibited cubist and constructivist elements along with dark coloration, particularly browns and grays. He was also active in the avant-garde movement in Bucharest, serving as one of the founders and editors of "Contimporanul", a journal published from 1922-1932, to which he contributed not only works of art but articles as well. Moreover, he was involved with several other groups of Romanian artists who were similarly striving to promote the principles of modernism.
In Romania, Janco opened an architect's firm with his brother Jules. The firm was responsible for the design of over forty private homes and public buildings. Although Janco's designs are generally described as examples of the International Style, his unique signature is clear in all of them. His designs are marked by clean elegant lines without any ornamental additions and an intriguing juxtaposition of shapes – a round window here, a triangle there. The buildings often convey the sense that the viewer is looking at one of Janco's abstract paintings, with the disparate forms in the composition coming together to create a harmonious whole.

Despite his professional success in the country of his birth, in 1940, at the start of World War II, Janco decided to move his family to Palestine in the face of growing anti-Semitism, persecution of Romania's Jews, and the Bucharest pogrom. When he arrived in Palestine he was already a noted artist, a modernist deeply enmeshed in the European avant-garde. Once in Palestine, both his style of painting and his architectural work underwent a striking change, with the Mediterranean light finding its way into his palette. He found a job at the Research and Survey Department in the Planning Division of the Prime Minister's Office, where he was responsible for designating and planning national parks. He formed a strong emotional bond with his new homeland, crossing it from east to west and north to south. Wherever he went, he carried with him a sketchbook in which he recorded what he saw, and then reproduced the scenes in vivid colours on his return to the studio. His paintings from this period depict the landscapes and people of the country, as well as its heroic struggle for independence.
In 1953, Janco made a visit to the deserted Arab village of Ein Hod on the slopes of Mt. Carmel. Struck by the beauty of the landscape and the vernacular architecture, he vowed to find a way to reclaim the site. Advertising in the bulletins of associations of artists and sculptors in Haifa, Tel Aviv, and Jerusalem, he invited artists to make their home there. He himself joined the first group of settlers in Ein Hod. In recent years, unique wall paintings have been uncovered under the layers of whitewash on the walls of Janco's private home in Ein Hod. Janco prepared these works for the colourful balls and receptions held in public and private spaces during the 1950s and 1960s.
The last twenty years of Janco's life were particularly productive in terms of both his artistic work and his public endeavours. He actively promoted the village of Ein Hod, as well as writing articles about a range of subjects that drew his interest. In 1967, he received the Israel Prize in recognition of his outstanding contribution to the country. His oils from this period evidence a near total return to abstract and geometric shapes.
Marcel Janco passed away on April 21, 1984. He left behind a prodigious estate consisting not only of oil paintings and drawings on a wide range of themes, but also writings, sketches, and architectural plans, all part of a resplendent legacy that will occupy researchers for many years to come.
A number of months before his death, Marcel Janco took part in building a museum at the center of the Ein Hod Artists Village. The museum bears his name and that of the Dada movement. It was his wish that the

Marcel Janco, *Luxembourg Gardens*, 1928, oil on masonite. (opposite page)
Marcel Janco's studio in Ein Hod, 1950s-1960s (above)

sculptorilor din Haifa, Tel Aviv și Ierusalim, acesta a încurajat artiștii să se stabilească aici. Iancu însuși s-a alăturat primului grup care s-a mutat în Ein Hod. În ultimii ani, picturi murale unice au fost descoperite sub straturile de var de pe pereții casei artistului din Ein Hod. Iancu pregătise aceste lucrări pentru balurile și recepțiile pline de culoare organizate în spații publice și private în anii 1950 și 1960.
Ultimii douăzeci de ani din viața lui Iancu au fost deosebit de prolifici, atât în ceea ce privește activitatea artistică, cât și eforturile sale în spațiul public. A promovat în mod activ satul Ein Hod și a scris articole despre o serie de subiecte care îi captaseră interesul. În 1967, a primit Premiul Israel în semn de recunoaștere a contribuției deosebite pe care a avut-o la promovarea țării. Picturile sale în ulei din această perioadă reflectă o întoarcere aproape completă la forme abstracte și geometrice. Marcel Iancu a murit la data de 21 aprilie 1984. A lăsat în urmă o moșie care găzduiește o colecție uimitoare de picturi în ulei și desene pe o gamă largă de teme, dar și scrieri, schițe și planuri arhitecturale, toate făcând parte dintr-o extraordinară moștenire care va oferi material de cercetare pentru mulți ani de acum înainte.
Cu câteva luni înainte de moartea sa, Marcel Iancu a participat la construirea unui muzeu în centrul Satului Artiștilor Ein Hod. Muzeul poartă numele său și pe cel al mișcării Dada. Dorința sa a fost ca muzeul să păstreze atât spiritul operei sale, cât și pe cel dadaist. Și, într-adevăr, încă de la inaugurarea Muzeului Janco Dada din vara anului 1983, au fost organizate aici sute de expoziții și proiecte unice, care celebrează spiritul dadaismului. De exemplu, un magazin care face parte dintr-un lanț care vinde produse pentru baie a fost reprodus în sala de la intrarea în muzeu, pentru a aminti de pisoarul lui Marcel Duchamp. Mai mult decât atât, într-un interval de câteva luni, Grupul Tav, o echipă de arhitecți, a săpat o groapă adevărată sub fundația muzeului, creând un spațiu care este utilizat și în prezent pentru expoziții video. Un alt exemplu îl reprezintă artistul în viață Honi Hameagel, care și-a amplasat mormântul în sala de expoziție.
Mulți artiști au fost invitați să își expună operele în colecția permanentă, alături de lucrările lui Iancu. Membrii Grupului Misgeret au expus sculpturi care prezintă o conexiune cu lucrările artistului. De exemplu, două picioare în pantofi de lucru se zăresc de sub picturile în ulei ale lui Iancu din 1930. Din când în când, sunt invitați și artiști stradali să creeze graffiti pe pereții muzeului. În cadrul proiectului „Wall Works", artiștilor le sunt alocate ziduri pe coridoarele muzeului, pentru a crea orice doresc. Lucrarea lui Avinoam Sternheim, denumită Fuck Off, făcută î n întregime din oase de animale, întâmpină vizitatorii de pe peretele aflat deasupra intrării în muzeu.
În plus, în muzeu au loc reprezentații în stilul Dada. În mijlocul expoziției permanente, artistul Avraham Eilat a așezat o grămadă de semințe de floarea-soarelui, înconjurate de scaune, invitând vizitatorii să spargă semințe și să arunce cojile goale în grămadă. Prietenul său, artistul Raanan Tal, le-a oferit vizitatorilor gumă de mestecat și apoi i-a încurajat să lipească guma de niște piese de mobilier stivuite în sala de expoziție. La o sută de ani de la nașterea lui Marcel Iancu, spiritul său Dada este încă viu între zidurile muzeului și continuă să îi surprindă pe vizitatori.

Traducere din engleză de Roxana Ghiță.

Avraham Eilat, *Sunflower Seeds*, 2013, installation. (deasupra)
Honi Hame'agel, *Victim of Impeded Development*, 2016, tombstone and engraving. (pagina alăturată)

museum preserve the spirit of his work and the Dada spirit. And indeed, since the inauguration of the Janco Dada Museum in the summer of 1983, the museum has mounted hundreds of exhibitions and unique projects in the spirit of Dadaism. For example, a shop from a chain selling bathroom fixtures was reproduced in the museum's entrance hall as a gesture to Marcel Duchamp's urinal statue. Moreover, over a period of several months, the Tav Group, a group of architects, dug a real pit under the museum's foundations, creating a space that continues to be used for video exhibitions. Another example is the living artist Honi Hameagel, who placed his grave in the exhibition hall.
Many artists have been invited to display their works in the permanent collection alongside Janco's works. Members of the Misgeret Group placed sculptures that refer to the artist's works. For example, a pair of legs inside work shoes peek out beneath the artist's oil paintings from the 1930s. From time to time, street artists are also invited to create graffiti on the museum's walls. In the "wall works" project, artists were given walls in the museum's corridors to create whatever they fancy. Avinoam Sternheim's work titled Fuck Off made entirely of animal bones, greets visitors from the wall over the museum's entrance.
In addition, the museum holds performances in the Dada spirt. In the middle of the permanent exhibit, the artist Avraham Eilat placed a pile of sunflower seeds surrounded by chairs and invited visitors to crack open the seeds and throw the empty shells onto the pile. His friend, artist Raanan Tal, offered visitors chewing gum and then encouraged them to stick the gum onto a pile of furniture. One hundred years after Marcel Janco's birth, his Dada spirit continues to dwell in the museum's walls and to surprise museum visitors.

Avraham Eilat, *Sunflower Seeds*, 2013, installation. (opposite page)
Honi Hame'agel, *Victim of Impeded Development*, 2016, tombstone and engraving. (above)

Arhiva Internațională Dada a Universității din Iowa – o resursă importantă pentru studiul Dada

Timothy Shipe

Lumea artistică și literară sărbătorește în prezent centenarul Dada, ocazie cu care ne amintim, încă o dată, ironia faptului paradoxal că cea mai efemeră dintre mișcările artistice a generat o puternică tendință către autodocumentare și arhivare. Procesul de înregistrare și documentare demarează la nici două luni de la momentul fondării Cabaretului Voltaire, prin contractarea de către Hugo Ball, în aprilie 1916, a unui serviciu de colectare a din ce în ce mai numeroaselor apariții în presă ale mișcării aflate în plină expansiune.

Șaizeci și trei de ani mai târziu și 7 400 de kilometri distanță de Zürich, documentarea Dada trece la un nivel superior, odată cu fondarea Arhivei Internaționale Dada de la Universitatea Iowa. Acest articol va prezenta pe scurt cititorilor din România istoricul, resursele și activitățile acestei instituții extrem de speciale.

Ideea arhivei s-a născut cu ocazia conferinței internaționale *Dada Spectrum* și a expoziției conexe *Dada Artifacts*, ambele organizate în primăvara anului 1978. („Art" din cuvântul „Artifacts" era tăiat, reflectând popularitatea de atunci, în mediul universitar, a lui Jaques Derrida și a punerii sub ștergere [sous rature] a conceptelor.) Expoziția și conferința au fost organizate de către doi dintre cei mai proeminenți specialiști Dada din America de Nord, Rudolf E. Kuenzli și Stephen C. Foster, iar împreună au însemnat încununarea eforturilor cercetării, timp de un deceniu, a mișcării Dada.

Discuțiile pe tema relației problematice dintre Dada și produsele sale artistice au adus inevitabil în centrul atenției problema precarității documentelor Dada, multe dintre acestea aflându-se încă în colecții private sau fiind neglijate și prost gestionate de către instituțiile care le dețineau. Astfel s-a născut ideea unui institut dedicat arhivării, conservării și promovării documentației Dada.

Printre participanții la conferință s-a numărat și profesorul Michel Benamou de la Universitatea din Wisconsin-Milwaukee. Cu acordul său, s-a hotărât inițial ca noua arhivă Dada să fie găzduită de Centrul Universității Wisconsin-Milwaukee pentru Studiul Secolului XX. Însă din cauza morții premature a profesorului, la doar câteva luni mai târziu, acest proiect nu a mai putut fi pus în aplicare. Atunci, la inițiativa lui Kuenzli și Foster, cu sprijinul Facultății de Arte și Istoria Artei, al Programului Universității pentru Literatură Comparată și al Bibliotecii Universitare, Arhiva și Centrul de Studii Dada (cum s-a numit inițial) a fost înființată în 1979 în cadrul Universității din Iowa.

Un oraș din inima Americii de Nord poate părea o alegere neașteptată pentru un astfel de centru, dar Universitatea din Iowa avea deja la momentul respectiv o îndelungată tradiție în studiul artelor și literaturii. Atelierul Literar Iowa a introdus ca disciplină de studiu universitar noțiunea de scriere creativă, iar Facultatea de Limbă Engleză a fost prima facultate care a acceptat un roman ca teză de doctorat. Din 1967, Programul Internațional pentru Literatură a oferit constant rezidențe de lungă durată scriitorilor, dramaturgilor și poeților din întreaga lume (printre care și peste 30 de autori români). Iowa City a devenit al treilea loc numit Oraș Literar UNESCO, iar programele consistente susținute constant în domeniile artelor, dansului, muzicii și teatrului au o importantă componentă experimentală, care creează o puternică

Serving Dada Scholarship: The International Dada Archive at the University of Iowa

Timothy Shipe

As the literary and artistic world continues its celebration of the centennial of Dada, we recall the irony that this most ephemeral of art movements contained within itself a strong impulse toward self-documentation, toward the preservation of its own record.

Dada documentation begins barely two months after the founding of the Cabaret Voltaire, when Hugo Ball engaged a clipping service in April 1916 to collect the extensive press coverage of the rapidly growing movement.

Sixty-three years later, 7,400 kilometers from Zürich, the documentation of Dada entered a new phase with the founding of the International Dada Archive at the University of Iowa. This brief article will introduce Romanian readers to the history, resources, and activities of this unique institution.

The Archive received its initial impetus from an international conference, Dada Spectrum, and a related exhibition, Dada Artifacts, both held in the spring of 1978. (The Art in Artifacts was crossed out, reflecting the then-current popularity in American scholarship of Jacques Derrida and his notion of placing concepts "under erasure.") Organized by two of North America's most prominent scholars of Dada, Rudolf E. Kuenzli and Stephen C. Foster, the conference and exhibition were the culmination of Dada studies in the 1970s. The theme of the problematic relationship between Dada and its "artifacts" led to an extensive discussion of the ephemeral nature of Dada's documents, many of which were still in private hands or, if in institutional collections, were neglected and poorly organized. From this lively discussion emerged the notion of an archival institution dedicated to gathering, preserving, and disseminating the threatened documents of Dada.

Among those present was Professor Michel Benamou of the University of Wisconsin-Milwaukee. With his agreement, it was initially determined that the new Dada Archive should be housed at that university's Center for Twentieth-Century Studies. But with Benamou's untimely death later the same year, that plan became untenable. It was then that Kuenzli and Foster stepped forward and, with support from the Program in Comparative Literature, the School of Art and Art History, and the University Libraries, the Dada Archive and Research Center (as it was initially known) was founded in 1979 at the University of Iowa.

A city in the North American heartland might seem an unlikely place for such an undertaking, but the University of Iowa had a long tradition of engagement in the arts and literature. The Iowa Writers Workshop pioneered the notion of creative writing as an academic discipline; the University's English Department was the first to accept a novel as a Ph. D. dissertation; since 1967 the International Writing Program has gathered poets, dramatists, and fiction writers from around the world for an extended residency (including, over the years, more than 30 Romanian authors); Iowa City was only the third location in the world to be designated a UNESCO City of Literature; robust programs in art, dance, music, and theatre, with a strong leaning toward the experimental, make for strong connections with Dada. Even the University's president, Willard Boyd, had shown his affinity for the Dada spirit when he opened the Dada Spectrum conference with welcoming remarks written on notecards which he shuffled before reading them in random order.

Composed initially of a Photodocumentary Archive (later the Fine Arts Dada Archive, now defunct) and a Literary Archive (now the International Dada Archive), the Dada Archive and Research Center began its activities with the assistance of major grants from the National Endowment for the Humanities and the Jerome Foundation. The work of the International Dada Archive started with the compilation of a catalogue of the already substantial collection of Dada documents held by the University of Iowa Libraries. The project having begun on the cusp of the still-nascent era of library computing and digital Humanities, this was a card catalogue and remained so for nearly twenty years. It was

legătură cu fenomenul Dada. Chiar președintele universității, Willard Boyd, și-a manifestat spiritul dadaist atunci când, în deschiderea conferinței „Dada Spectrum", a citit frazele discursului de bun venit într-o ordine aleatorie, de pe pagini amestecate în prealabil.
Compuse inițial dintr-o arhivă foto-documentară (care, ulterior, înainte de a fi închisă, a devenit Arhiva Artistică Dada), și o arhivă literară (în prezent Arhiva Internațională Dada) Arhiva și Centrul de Studii Dada și-a început activitatea cu susținerea Fondului Național pentru Studii Umaniste și a Fundației Jerome. Primul proiect al Arhivei Internaționale Dada a fost un catalog al deja substanțialei colecții de documente Dada a Bibliotecilor Universității Iowa. Catalogul a fost realizat într-o perioadă în care tehnicile digitale abia începeau să se dezvolte, astfel încât a fost inițial un catalog clasic, pe cartoline, și a rămas astfel pentru aproape 20

de ani. Se dorea publicarea acestui catalog în formatul practicat atunci – fotocopii legate în volume, dar nu mai este nevoie să precizez că acest volum urma să devină accesibil publicului într-un cu totul alt format.
După cum îi sugerează și numele, Arhiva Foto-documentară s-a concentrat inițial pe documentarea fotografică a lucrărilor Dada aflate în diverse colecții. Mai târziu, în ultimii ani de activitate sub numele de Arhiva Artistică Dada, a inițiat seria de zece volume *Criza și Artele: Istoria Dada*, editată de Stephen C. Foster.
Din 1981 până în 1984, Arhiva Dada a derulat un proiect de microfilmare, menit să documenteze documentele de multe ori neglijate din colecții private sau publice din Europa și America de Nord. Microfilmele au fost analizate și incluse în catalog cu scopul de a alcătui o bibliografie completă a mișcării Dada. Într-un fel, se poate afirma că acest proiect s-a derulat cu un deceniu prea devreme, exact înainte ca revoluția digitală să transforme complet modul în care documentele sunt documentate și consultate. În plus, multe dintre colecțiile private au devenit între timp publice, iar dintre colecțiile neglijate – au fost reorganizate și au devenit mai accesibile publicului. Cu toate acestea, microfilmele rămân în continuare o parte centrală a Arhivei.
Arhiva Internațională Dada cuprinde în prezent aproximativ 70 000 de titluri, printre care se numără, în plus față de originale (cărți rare și jurnale din epocă) și manuscrise microfilmate, ediții ulterioare ale publicațiilor Dada în diverse formate, precum și multă literatură de specialitate – monografii, articole, disertații și volume de eseuri, toate accesibile publicului în două feluri. În primul rând, prin catalogul complet al colecției – Bibliografia Internațională Dada – poate fi consultat online. În al doilea rând, prin originalele (cărți, jurnale și documente) care au fost scanate și, în măsura în care sunt documente publice în Statele Unite, pot fi rândul lor consultate online pe platforma Bibliotecii Digitale Dada, care numără câteva sute de volume.
În plus față de transpunerea originalelor în format digital, conservarea lor în format fizic (multe fiind publicate pe o hârtie fragilă, foarte acidă) a fost și este una dintre preocupările centrale ale Arhivei. La mijlocul anilor '80, a fost înființat în cadrul Bibliotecilor Universitare un program de conservare și restaurare derulat sub conducerea lui William Anthony, specialist în legătorie și restaurare de carte, iar publicațiile Dada au avut mereu, încă de la început, prioritate în primirea tratamentelor.
Alt proiect major al Arhivei este publicația academică *Dada/Surrealism*. Ca revistă a Asociației pentru studierea Dada și a Suprarealismului, *Dada/Surrealism* a fost tipărită din 1971 până în 1990. Numerele de la 1 la 9 au fost coordonate de Mary Ann Caws și publicate la Colegiul Queens, iar numerele de la 10 la 18 au fost coordonate de Mary Ann Caws și Rudolf E. Kuenzli și publicate la Universitatea Iowa. După o întrerupere de aproape 20 de ani, *Dada/Surrealism* a renăscut ca publicație electronică peer-reviewed, gratuită, editată de Biblioteca Universitară Iowa. În 2013, revista și-a reluat apariția, cu numărul 19, având ca titlu de dosar „Lucruri minunate": Suprarealism și Egipt. Numărul 20, apărut în 2015, a avut o temă în mod special relevantă pentru cititorii Revistei ARTA: De la Dada la Infra-noir: Dada, Suprarealism și România. Co-editată de Monique Yaari și Timothy Shipe, aceasta a fost prima colecție amplă de studii în limba engleză dedicate legăturii cu România a acestor două mișcări artistice definitorii pentru secolul XX.
După aproximativ treizeci de ani de afiliere neoficială, din 2012 Arhiva Internațională Dada a devenit în mod oficial parte a Departamentului de Arhive și Colecții Speciale a Bibliotecii Universitare Iowa. În mod absolut firesc, activitatea Arhivei este mai intensă în perioada centenarului Dada (2016-2023). În primăvara anului 2017, o mare expoziție de documente Dada va fi organizată în noua galerie a Bibliotecii Universitare. Ea va fi urmată de o serie de conferințe, seminare și performance-uri dedicate mișcării de la origini până în prezent. Site-ul Arhivei (acum sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html) va fi reorganizat, iar colecțiile, bibliografia online și biblioteca digitală vor continua să se dezvolte pentru a promova principala noastră misiune: aceea de a susține comunitatea internațională a specialiștilor dedicați studierii dadaismului.

Traducere din engleză de Mălina Ionescu.

The University of Iowa Main Library, Iowa City, home of the International Dada Archive. Photo: University of Iowa Libraries. (pag. 126-127)
Merz, no. 2, April 1923, cover hand-decorated by Kurt Schwitters, International Dada Archive, Special Collections, University of Iowa Libraries; originally from the collection of Tristan Tzara.

originally envisioned that the catalogue would eventually be published in book form, using the then-standard format of photocopied catalogue cards printed on pages in large bound volumes. Needless to say, the catalogue would ultimately be made public in a very different format.
As its name suggests, the Photodocumentary Archive focused initially on the photographic documentation of Dada artworks in various collections. Later, during its final years as the Fine Arts Dada Archive, the unit initiated the ten-volume book series Crisis and the Arts: The History of Dada, edited by Stephen C. Foster.
From 1981 to 1984, the Dada Archive undertook a major microfilming project, aiming to preserve endangered documents in public and private collections in Europe and North America. The microfilms were analyzed and added to the catalogue, with the aim of developing a definitive bibliography of the Dada movement. In a sense, one could say that this project happened a decade too soon, just before the digital revolution that transformed the preservation and dissemination of primary source material. It is also the case that most of the private collections that were filmed have since passed into public repositories, and many of the public collections that were formerly neglected have in the meantime been reorganized and made more easily available to the public. Nevertheless, the microfilms remain one of the core elements of the Archive's collections.
The collection of the International Dada Archive currently consists of some 70,000 titles, including not only primary sources (rare books and journals of the Dada era as well as microfilmed manuscripts), but also later editions of the Dadaists' work (in a variety of formats) and extensive secondary literature: monographs, journal articles, dissertations, and essays in books. These extensive holdings are made available to the public in two ways.
First, the complete catalogue of the collection is available as the International Online Bibliography of Dada.
Second, the primary documents (books, journals, and ephemera) have been scanned and, to the extent that they are in the public domain in the United States, presented online as the Digital Dada Library, comprising several hundred volumes.
Besides preserving the collection's primary documents digitally, preservation of the physical artifacts (many of which were published on fragile, highly acidic paper) has long been a focus of the Archive. When the University Libraries' conservation program was established in the mid-1980s under the leadership of master bookbinder and conservator William Anthony, the original Dada-era publications received the highest priority for treatment, and they have maintained this priority ever since.
The Archive's other major project is the scholarly journal Dada/Surrealism. As the journal of the Association for the Study of Dada and Surrealism, Dada/Surrealism was issued in print from 1971 to 1990. Numbers 1-9 were published chiefly at Queens College under the editorship of Mary Ann Caws, and numbers 10-18 were published at the University of Iowa under the joint editorship of Mary Ann Caws and Rudolf E. Kuenzli. Following a hiatus of some twenty years, Dada/Surrealism was reborn as a peer-reviewed, free, open-access electronic journal published by the University of Iowa Libraries. In 2013 the revived journal was inaugurated with no. 19, "Wonderful Things": Surrealism and Egypt. Of particular relevance to readers of Revista ARTA, no. 20 followed in 2015 under the title From Dada to Infra-noir: Dada, Surrealism, and Romania. Co-edited by Monique Yaari and Timothy Shipe, this is the first major compilation of scholarly essays in English devoted to the Romanian connections of the two seminal artistic movements of the twentieth century.
After some thirty years of informal affiliation, since 2012 the International Dada Archive has been formally part of the Department of Special Collections and Archives at the University of Iowa Libraries. Naturally, the Archive's activities are intensifying during the Dada centennial years (2016-2023). In spring 2017 a major exhibition of Dada documents will be mounted in the University Libraries' new state-of-the-art gallery space. This is to be followed by a series of conferences, seminars, and performances devoted to Dada and its aftermath. A redesign of the Archive's website (currently: sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html) is underway, and the collections, online bibliography, and digital library will continue to expand in the interest of our core mission: to support the work of the international community of Dada scholars.

The University of Iowa Main Library, Iowa City, home of the International Dada Archive. Photo: University of Iowa Libraries. (pp. 126-127)
Merz, no. 2, April 1923, cover hand-decorated by Kurt Schwitters, International Dada Archive, Special Collections, University of Iowa Libraries; originally from the collection of Tristan Tzara. (opposite page)

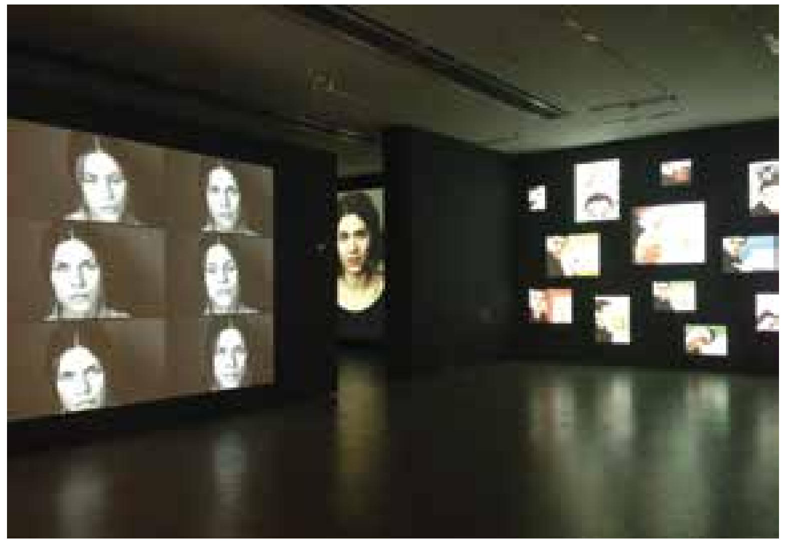
Dada Roots

Radu Stern

„En principe… je suis contre les principes." (Tristan Tzara)

Fără îndoiala într-un moment de exaltare, celebrul exeget al cubismului Douglas Cooper a declarat emfatic că, în artă, secolul XX a început abia în 1907, cu Les Demoiselles d'Avignon. Îndrăznim sa contestăm afirmația distinsului istoric de artă britanic și să propunem o altă interpretare, în care cubismul nu e un început, ci un sfârșit: el termină ciclul inaugurat în prima jumătate a secolului al XIV-lea de formalizarea perspectivei albertiene. Privit astfel, cubismul apare mai puțin ca o revoluție, cum îl concepea Cooper, ci ca ultimul mare sistem de reprezentare al artei occidentale. Urmând cubismului, constructivismul (1914) și suprematismul (1915) nu-și mai pun problema să inventeze un alt sistem de reprezentare, propunându-și mai curând să definească natura reprezentării înseși.
Dar nici constructivismul, nici suprematismul, de altfel contribuții esențiale la arta secolului XX, nu au egalat radicalitatea interogațiilor insurgenților de la Cabaret Voltaire. Punându-și problema naturii reprezentării, cele două curente rămân totuși în interiorul artei, pe când dadaiștii nu ezită sa pună în discuție însuși conceptul de artă! Aceasta a însemnat o schimbare de paradigmă, întrebarea fundamentală devenind: ce este arta? Corolarele sunt imediate: ce înseamnă a fi artist și ce sens are creația? Actualitatea acestor întrebări e atât de evidentă pentru creatorii de astăzi, încât aproape nu mai trebuie discutată! Un număr semnificativ de artiști continuă și în momentul de față să încerce să răspundă la aceste interogații, care rămân teme de predilecție ale artei contemporane.
Din acest punct de vedere, eroarea celor care, ca, de pildă, William S. Rubin, au încercat să reducă fenomenul Dada doar la un „nihilism estetic" este imensă. „Dada nu este o farsă", preciza Marcel Iancu.
Cu toate că Tzara scrisese în Dada manifest despre amorul slab și amorul amar (1920) că Dada e „o cantitate de viață în transparentă transformare", insistând ca mișcarea să fie într-un dinamism continuu, dadaiștii n-au fost niște anarhiști sau, mai rău, niște troțkiști ai artei avant la letttre, care ar fi preconizat o revoluție permanentă în domeniul esteticului. Aparent fără noimă, abolirea tuturor regulilor, critica radicală a logicii ca element inhibant, încorporarea hazardului în procesul de creație nu erau scopuri în sine. Tabula rasa dadaistă nu viza terenul viran, ci unul constructibil, degajat de orice obstacol. Pentru Marcel Iancu, negația conținea în ea fermentul viitorului.
Privită cu ochii de azi, provocarea dadaistă, dusă până foarte aproape de paroxism, apare mult mai puțin gratuită decât li se părea acum o sută de ani burghezilor de la Zürich. Pentru noi, poezia fonetică și lectura în paralel, de exemplu, care au șocat teribil în epocă, se revelă nu în primul rând drept tehnici de a isca scandal, ci ca operații foarte reușite de comunicație și, în același timp, ca metode foarte eficace de analiză a naturii limbajului, permițând o adevărată „deconstrucție" a acestuia prin separarea operată între elementul fonetic și cel semantic.
Dacă constructivismul și suprematismul au continuat să creeze opere destinate să dureze, dadaiștii au privilegiat efemerul, substituind deseori actului fabricării unui obiect artistic manifestarea, ceea ce a stimulat enorm dematerializarea operei de artă, atât de caracteristică pentru arta actuală. Utilizarea generalizată a ironiei și autoderiziunii a rămas până astăzi extrem de prezentă la mulți artiști. Experimentul, practică dadaistă par excellence, a devenit una din cele mai răspândite metode de creație, care se recomandă chiar și în școlile de artă. Last but not least, Dada s-a diferențiat de cubism, aproape în totalitate masculin, și de futurismul de-a dreptul misogin, practicând egalitatea între sexe și promovând personalități ca Emmy Hennings, Sophie Tauber Arp, Hannah Hoch, baroneasa Elsa von Freytag-Loringhoven sau Beatrice Wood, fiind astfel un punct de referință pentru feminismul în artă.
Dincolo de vociferările retorice, descoperim așadar multe din temeliile pe care s-a construit arta de avangardă din secolul trecut și care continuă să inspire creatorii de azi. Definiția negativă a mișcării Dada e dezmințită în mod spectaculos de fertilitatea excepțională a fenomenului. Deși Breton a încercat să minimalizeze importanța aportului dadaist, pe care-l descria doar ca un preludiu la suprarealism, Dada a procreat cu brio: ADN-ul dadaist e prezent în multe curente a căror diversitate e surprinzătoare, de la suprarealism la Fluxus, trecând prin abstracționism, lettrism, situaționism, action painting, Pop Art, happening, artă conceptuală sau arte povera și, bineînțeles, Neo-Dada. Și lista va continua, căci la ruleta dadaistă jocurile nu sunt încă făcute, ea va continua sa se învârtească mult timp.

Textul este un rezultat al expoziției „Dada Roots", curatori: Radu Stern, Roxana Trestioreanu, Daniel-Mihai Constantinescu; artiști: Alexandru Ariciu, Mihai Cengher, Tudor Ciurescu, Laurențiu Cojocaru, Bogdan Condurache, Nicolae Coșniceru, Petru Daniel Cucoș, Alex Gâlmeanu, Sebastian Hogea, Dan Iordache, Alexandra Ivanciu, Eliza Lupu, Alexandru Mihăileanu, Andrei Neagu, Dimitris Palade, Pavel Patric, Vlad-Radu Popescu, Diana Rotaru, Alexandra Stoica, Ana Țaran, Andra Tudor, Dinu Vlad; 9 decembrie 2016 – 5 februarie 2017, Centrum Sztuki Współczsnej Znaki Czasu W Toruniu; 24 aprilie – 5 mai 2016, UNA Galeria, Universitatea Națională de Arte București.



Alexandru Gâlmeanu, *On Photography*, 2017, proiecție video 600 x 250 cm; Alexandra Ivanciu, *Proszę, Dziękuję!*, 2016, proiecție video 500 x 300 cm; Alexandru Mihăileanu, *Selfish*, 2016, proiecție video 600 x 300 cm. Foto Roxana Trestioreanu. Prin amabilitatea Roxanei Trestioreanu. Patric Pavel, *Portret*, 2016, 42 x 67 cm. Prin amabilitatea artistului. (pagina alăturată)

Dada Roots

Radu Stern

„In principle... I am against principles." (Tristan Tzara)

Surely caught in an ecstatic moment, Douglas Cooper, the famous specialist on Cubism, declared emphatically that when it comes to art the 20th century had only begun in 1907, with Les Demoiselles d'Avignon. We dare to challenge this great British art historian's assertion and propose a different account, one in which Cubism is not a beginning, but an end: it finishes a cycle initiated in the first half of the 14th century by formalizing Alberti's perspective. From this angle, Cubism appears less as a revolution, as Cooper conceived it, and more as a final system of representation in Western art. Following Cubism, Constructivism (1914) and Suprematism (1915) no longer attempt to invent another representational system, rather focusing on defining the nature of representation itself.
But neither Constructivism nor Suprematism, otherwise essential contributions to the art of the 20th century, have reached the extreme interrogations unleashed by the insurgents from the Cabaret Voltaire. Inquiring on the nature of representation, these two movements still remain within the boundaries of art, while the Dadaists do not hesitate to question the concept of art itself! This led to a paradigm shift, the fundamental question becoming: what is art? With its immediate corollaries: what does it mean to be an artist and what sense does artistic work have? The relevance of these questions is so clear for today's artist that it almost requires no further observations! A significant number of artists are still seeking to answer these interrogations, which continue to be major themes for contemporary art.
From this perspective, the error of those who, like William S. Rubin, have tried to reduce the Dada movement to mere "aesthetic nihilism" has been tremendous. "Dada is not a prank", asserted Marcel Iancu. Even though Tzara had written in The Dada manifesto for weak and bitter love (1920) that Dada is "a quantity of life in transparent transformation", insisting on the movement's continuous dynamics, the Dadaists were never anarchists, or worse, some avant la lettre Trotskyists of art, who were foretelling a permanent revolution of the aesthetic. Apparently meaningless, the elimination of all rules, the radical critique of logic as an inhibiting factor, the incorporation of chance into the process of artmaking, were not goals on their own. The Dadaist tabula rasa was not aiming at a vacant lot, but one on which to build, free from any obstacle. For Marcel Iancu, the negation encompassed the catalyst for the future.
Seen through today's eyes, the Dadaist challenge, pushed very close to paroxysm, feels a lot less gratuitous than it seemed to the bourgeoisie audience from Zürich, a hundred years ago. For us, phonetic poetry and parallel reading, for instance, which were terribly shocking at the time, proved not to be techniques for provoking scandal, first of all, but effective operations of communication and at the same time very efficient methods of analyzing the nature of language, allowing for its genuine "deconstruction" through the separation of its phonetic and semantic elements. If Constructivism and Suprematism continued to create artworks meant to last, the dadaist privileged the ephemeral, frequently substituting the act of fabricating an artistic object with performances, which stimulated the de-materialization of the artwork enormously, a salient feature for contemporary art. The expanded use of irony and self-derision continues to be extremely important for many of today's artists. The experiment, a Dadaist practice par excellence, has become one of the most ubiquitous forms of production, even recommended in art schools. Last but not least, Dada has distinguished itself from Cubism, which was almost entirely masculine, and from Futurism's misogyny, supporting equality among genders and promoting personalities such as Emmy Hennings, Sophie Tauber Arp, Hannah Hoch, the baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, or Beatrice Wood, thus becoming a significant reference for feminism in art.
Beyond the noisy rhetoric, we end up finding many of the foundations upon which last century's avant-garde art evolved, which continue to inspire artists today. The negative definition of the Dada movement is spectacularly disavowed by the exceptional fruitfulness of the phenomenon. Although Breton had attempted to minimize the importance of the Dadaist contribution, which he described as foreplay to Surrealism, Dada has kept on reproducing in stride: the DNA of the movement is embedded in many forms of surprising diversity, from Surrealism to Fluxus, passing through Abstractionism, Lettrism, Situationism, action painting, Pop Art, happening, conceptual art, arte poverta, and of course Neo-Dada. And the list will continue to grow, because the Dadaist roulette is not a fixed game, it will keep on spinning for a long time.

Translated from Romanian by Mihai Pecingine.

This text is the result of the „Dada Roots" exhibition, curators: Radu Stern, Roxana Trestioreanu, Daniel-Mihai Constantinescu; artists: Alexandru Ariciu, Mihai Cengher, Tudor Ciurescu, Laurențiu Cojocaru, Bogdan Condurache, Nicolae Coșniceru, Petru Daniel Cucoș, Alex Gâlmeanu, Sebastian Hogea, Dan Iordache, Alexandra Ivanciu, Eliza Lupu, Alexandru Mihăileanu, Andrei Neagu, Dimitris Palade, Pavel Patric, Vlad-Radu Popescu, Diana Rotaru, Alexandra Stoica, Ana Țaran, Andra Tudor, Dinu Vlad; 9 December 2016 – 5 February 2017, Centrum Sztuki Współczsnej Znaki Czasu W Toruniu; 24 April – 5 May 2016, UNA Gallery, The National University of Arts, Bucharest.

Alexandru Gâlmeanu, *On Photography*, 2017, proiecție video 600 x 250 cm; Alexandra Ivanciu, *Proszę, Dziękuję!*, 2016, proiecție video 500 x 300 cm; Alexandru Mihăileanu, *Selfish*, 2016, proiecție video 600 x 300 cm. Foto Roxana Trestioreanu. Prin amabilitatea Roxanei Trestioreanu. (opposite page)
Patric Pavel, *Portret*, 2016, 42 x 67 cm. Photo: Patric Pavel. Courtesy of the artist. (above)

PORTOFOLII

PORTFOLIOS

Liviu Russu

Adrian Guță

Liviu Russu, cu ale sale cinci participări la simpozionul de sculptură de la Măgura Buzăului (între 1976 și 1985), trei în cel de la Arcuș (perioada 1977-1980), câte una la Săliște și Timișoara, în 1982, respectiv 1984, este unul dintre eroii principali ai „Acțiunii tabere" din deceniile opt și nouă ale secolului trecut. S-a înscris pe acest culoar de creație la scurt timp după absolvirea în 1975 a studiilor cu Paul Vasilescu, el (culoarul) fiind activ și după 1989, când artistul a fost invitat și a realizat sculptură în aer liber și în Germania, Austria, Cehia, Grecia, Italia, Turcia, Lituania, Argentina, pe harta românească a participărilor sale apărând în epoca postdecembristă Galați, Gărâna, Pucioasa, Bistrița și Tescani. Sunt patru decenii de când Liviu Russu lucrează în contextul acestui tip de relaționare a formei cu spațiul.
Colegul său de promoție Leonard Răchită este la rându-i un împătimit al sculpturii de simpozion – după ce s-a stabilit în Franța, a fondat la Paris două asociații internaționale de profil. Apare, aș spune, ca firească înscrierea lui Liviu Russu, din tinerețe, pe traiectoria stilistică dominantă în ansamblurile de piese din piatră ori lemn, constituite începând cu debutul anilor '70 la Măgura, Arcuș, Căsoaia, Săliște, Scânteia, Hobița, Reci, Covasna, Izvorul Mureșului, Timișoara, și definită de întâlnirea între bogata sursă de inspirație a artefactului popular și recuperarea modelului brâncușian, sinteză care l-a impus ca artist-semnal pe George Apostu. Mă refer la plastica monumentală a formelor esențiale, supuse unei avansate abstractizări, forme-semn cu putere de simbol (figurativul antropomorf are unele exemple în aceste „parcuri de sculptură", însă e mult simplificat, esențializat, și el întrupează metafore și mituri).
Operele create de Liviu Russu, cu titluri-cap de serie precum Zidirea, Imolare, Poartă, Amprentă, sunt marcate de interesul artistului pentru dialogul între sculptură și arhitectură, pentru Construcția ca edificiu material și uman, iluminat etic de mitul jertfei fondatoare. Cununa semicirculară a porții poate fi și a bolții ori arcadei, poarta poate fi semnul Intrării / al Trecerii. Lucrările cioplite și construite de Liviu Russu îmi apar inscriptibile, în sensul ideii de mai sus, pe o amplă traiectorie stilistică pe care se mai află, printre alții, George Apostu, Constantin Popovici, Nicăpetre, Napoleon Tiron, Mihai Buculei, Ovidiu Maitec (acesta din urmă neintegrat „Acțiunii tabere", însă apelând la un „vocabular" congruent cu al celor deja numiți); fiecare are, desigur, viziunea personală bine conturată, opera lor jalonează remarcabil sculptura românească în perioada matură a modernității postbelice, declanșată în anii „liberalizării", ai distanțării de realismul socialist.
Într-o perspectivă cronologică a lucrurilor, e interesant de observat că Liviu Russu își încheie studiile și debutează odată cu unii dintre exponenții timpurii ai generației '80, în care poate fi inclus, chiar dacă miezul viziunii sale artistice îl apropie de figuri majore ale generației '60-'70.
Una din trăsăturile remarcabile ale plasticii lui Liviu Russu este monumentalitatea intrinsecă a acesteia. Fie că e vorba de sculptură mică, fie că ne referim la cea de simpozion, coerența interioară se păstrează, raporturile dintre volume sunt armonice, un motiv / o alcătuire de

Liviu Russu

Adrian Guță

Liviu Russu is one of the protagonists of the summer symposia organized for sculptors in the 70s and the 80s: he took part in no less than five editions of the Măgura Buzăului Sculpture Symposium, from 1976 to 1985, and in several editions of the similar workshops from Arcuș, (1977 to 1980), Săliște (in 1982), and Timișoara (in 1984). He has been creating within the framework of this specific relation between form and environment for the past four decades, as he began participating in summer workshops soon after his graduation in 1975 from the class of master Paul Vasilescu and continued to participate, after 1989, in outdoor sculpting symposia in Germany, Austria, the Czech republic, Greece, Italy, Turkey, Lithuania, and Argentina, but also at home in Galați, Gărâna, Pucioasa, Bistrița and Tescani. Leonard Răchită, his colleague and fellow summer symposia protagonist, founded after settling in Paris two international associations dedicated to this type of event.
The stylistic trajectory Liviu Russu opted for since early on seems only natural in the context of the aforementioned symposia, an approach which has shaped the great stone or wood outdoor ensembles sculpted, from the early 70s onward, in the outdoor workshops from Măgura, Arcuș, Căsoaia, Săliște, Scânteia, Hobița, Reci, Covasna, Izvorul Mureșului or Timișoara. It is an attitude defined by the encounter between the (rediscovered) model of Brâncuși and the inexhaustible source of inspiration offered by folklore artefacts, a synthesis best represented in Romania by sculptor George Apostu – namely the monumental expression of essential, abstracted shapes, shape-signs with symbolic value (anthropomorphic sculptures were sometimes sculpted in these outdoor sculpture parks, but were unavoidably also simplified, essentialized and almost always had subjects centred around myths and metaphors).
The works of Liviu Russu are structured in several major series: The Building, The Sacrifices, The Gates, The Imprints, and are centred around the artist's interest in the dialogue between sculpture and architecture, in the Construction understood as human and material edifice, ethically lit by the myths of foundation sacrifice. The rounded top of a gate could also represent a vault, an arch, or symbolize an entrance - opening or passing. His sculptures can be associated to the stylistic family which includes, among others, George Apostu, Constantin Popovici, Nicăpetre, Napoleon Tiron, Mihai Buculei, and Ovidiu Maitec (the latter not a protagonist of the sculpture symposia, but employing a similar visual vocabulary), their oeuvre remarkably defining Romanian sculpture of late post-war modernism, rooted in the years of the "liberalization" and distancing itself from socialist realism, in the late 60s and early 70s.
In a chronological perspective, it would be interesting to note that Liviu Russu completed his studies and had his artistic debut at the same time as several artists pertaining to the 80s generation, even though at the core his artist approach affiliates him rather to artists of the 60s-70s. One of the most remarkable traits of his works is their intrinsic monumentality. Be it small scale or outdoor, large sculpture, the inner

forme își afirmă identitatea formală neștirbită indiferent de dimensiuni. Monumentalitatea piesei e prezentă în miezul conceptual, în gândirea artistică de fond a sculptorului.
Un eveniment care l-a marcat pe artist a fost tragedia americană din 9/11. Ecoul în planul creației l-a constituit apariția seriilor Target și Construcție-Deconstrucție: suite de prisme (uneori coloane), realizate în lemn, ceramică (gresie), bronz ori piatră, cu verticala dreaptă sau ușor înclinată, ruptă, „rănirea" fiind limpede indicată de mici sau mai adânci falii orizontale și oblice, de „mușcătura" triunghiulară aplicată pe trunchi, frângerea traseelor canelurilor acestuia… O reactivare a ideii de imolare, cu punctul de plecare într-o realitate dureroasă, care a provocat mutații de mentalitate și strategie geopolitică la nivel global.
În marea lor majoritate, sunt piese de expoziție, cu dimensiuni variabile, mai multe dintre ele fiind incluse în ampla personală găzduită de sălile muzeului din Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia, expoziție deschisă în această capricioasă primăvară a lui 2017. Sobrietatea se întâlnește cu dramaticul în construcția formei. Liviu Russu accentuează tendința minimalistă din sculptura lui și devine astfel convergent cu tipul de „discurs" plastic al altui optzecist timpuriu, Leonard Răchită. Aș caracteriza lucrările din aceste două serii ale lui Liviu Russu prin ceea ce aș numi expresionism geometric.
(Re)construcția ca reacție la deconstrucție dezvoltă alte suite de lucrări, în bună parte concordante cronologic cu cele mai sus comentate: Construcție, Burg, City, Cetate. Sunt „vederi urbane", unele în alcătuiri prismatice verticale, altele în dublă pantă cu baza orizontală, unele par niște replici sculpturale rezumative la arhitectura zgârie-norilor sau la cea medievală, altele sugerează parcă trasee de survolare de la mare înălțime a orașului. Mici accente de culoare personalizează în plus mai multe lucrări.
Încă din perioada studenției, Liviu Russu a expus desen (1974). Este vorba de peisaj citadin, mai ales străzi cu case vechi, în primul rând din București, această opțiune de limbaj și tematică prelungindu-se după anii 2000. Este un alt Liviu Russu, care „țese" în linie și hașură de amintire rembrandtiană o atmosferă urbană de altădată, nostalgică, însă este același Liviu Russu pasionat de arhitectură, conformitatea de ansamblu cu modelul (reprezentat în peniță, direct pe foaia de bloc, așezat pe șevaletul instalat pe stradă, la început, mai târziu fotografiat întâi) conferind și o valoare documentară acestor desene.
În expoziția de la Mogoșoaia, au fost incluse peisaje naturale, panoramări ample, urmând o secvențialitate narativă fotografică, însă și alte imagini, în creion, ale unei naturi disciplinate, supusă arhitecturii de peisaj; și, apărând tot ca un fel de ecou grafic al plasticii minimaliste a autorului, a fost propus un grupaj de proiecte în creion de arhitectură muzeală – sunt desene mai recente, iar unele par să confirme și admirația mărturisită a sculptorului român pentru opera lui Frank Gehry. Există în selecția de la Mogoșoaia un desen din 2016, realizat la Tescani, un „portret" în creion al unei tufe, ce concentrează parcă toată sensibilitatea din grafica lui Liviu Russu, un desen de sugestie, constituit prin aglomerare de hașuri, tulburător.
Istoria sculpturii românești din ultimele patru decenii include între reperele sale importante și opera lui Liviu Russu, exemplară prin coerență și soliditate, claritate a semnului plastic, asociat unei semantici cu valabilitate universală.

* Textul a fost publicat în catalogul expoziției Liviu Russu, Zidirea, sculptură, desen, curatoare: Doina Mândru, 8 aprilie – 7 mai 2017, Palatul Mogoșoaia.

Liviu Russu, *Zidire*, 1976, piatră, h-250 cm, Măgura. Prin amabilitatea artistului. (deasupra)
Liviu Russu, *Target*, 2005, lemn, 49 x 7 x 8 cm. Prin amabilitatea artistului. (pagina alăturată)

Liviu Russu, *Zidire*, 1976, piatră, h-250 cm, Măgura. Courtesy of the artist. (opposite page)
Liviu Russu, *Target*, 2005, lemn, 49 x 7 x 8 cm. Courtesy of the artist. (below)

coherence of the piece is unaltered, the relation between volumes is always harmonious and the motifs or structures maintain their formal identity regardless of their actual size. Monumentality is indeed part of the conceptual core of the artwork and of his vision.
An event which profoundly impressed him has been the 9/11 tragedy, impression translated in his series Target and Construction/ Deconstruction: a series of prisms (sometimes columns) sculpted in wood, ceramic, bronze or stone, constructed vertically or slightly tilted, with "wounds" marked by shallow or sometimes deep gouges traced horizontally or obliquely, or by triangular "bites" in the body, breaks of the surface… hypostases of the immolation, grounded in a painful reality which has caused global shifts in mentality and geo-political strategy.
For their majority these works of variable dimensions are meant for indoor exhibiting, and have been included in the ample show opened this spring at the Mogoșoaia Palace. Solemnity meets drama in the construction of the volumes in these works of an increased minimalism which converges with the type of visual discourse practiced by Leonard Răchită, his fellow member of the early 80s generation. I would describe the works in these two series by what I define as geometric expressionism.
The (re)construction, as reaction to deconstruction, is an attitude which defines other series of works, sculpted in the same period with the ones mentioned above: Construction, Burgh, City, Fortress. These are "urban views", some of them vertical assemblies of prismatic volumes, some simplified sculptural replicas of medieval or skyscraper architecture, and some suggestive of a birds eye perspective of the city. Small accents of color individualize the sculptures even further.
From as early as his student years, Liviu Russu has also exhibited drawings – urban views, mostly old town streets from Bucharest, and he continued to be interested in these particular themes and technique after year 2000. This is another Liviu Russu, one who "weaves", in lines and Rembrandtesque hatching a nostalgic evocation of the city from days past. But he remains the same Liviu Russu, passionate by architecture, the life-like quality also adding a documentary value to his drawings (at first he drew them in the street, in ink on paper montaged on an easel, later on he began photographing the model beforehand).
In the exhibition from Mogoșoaia he included natural landscapes, ample panoramas which followed a photographic narrative, but also other pencil drawings of a disciplined nature which has undergone the intervention of design and planning. And also, as an answer to the minimalism of the sculptor, a group of pencil-drawn projects of museum exhibition design: more recent drawings, some of them confirming his open admiration for the work of Frank Gehry. The Mogoșoaia exhibition included also a 2016 drawing made in Tescani, the pencil "portrait" of a bush, a drawing which appears to concentrate the entire sensitivity in his graphic work – a suggestive and unsettling cluster of hatchings.
The oeuvre of Liviu Russu is one of the most relevant landmarks in the Romanian sculpture of the last four decades, a body of work exemplary in its coherence, solidity and clarity of a visual sign associated with a universally valid semantics.

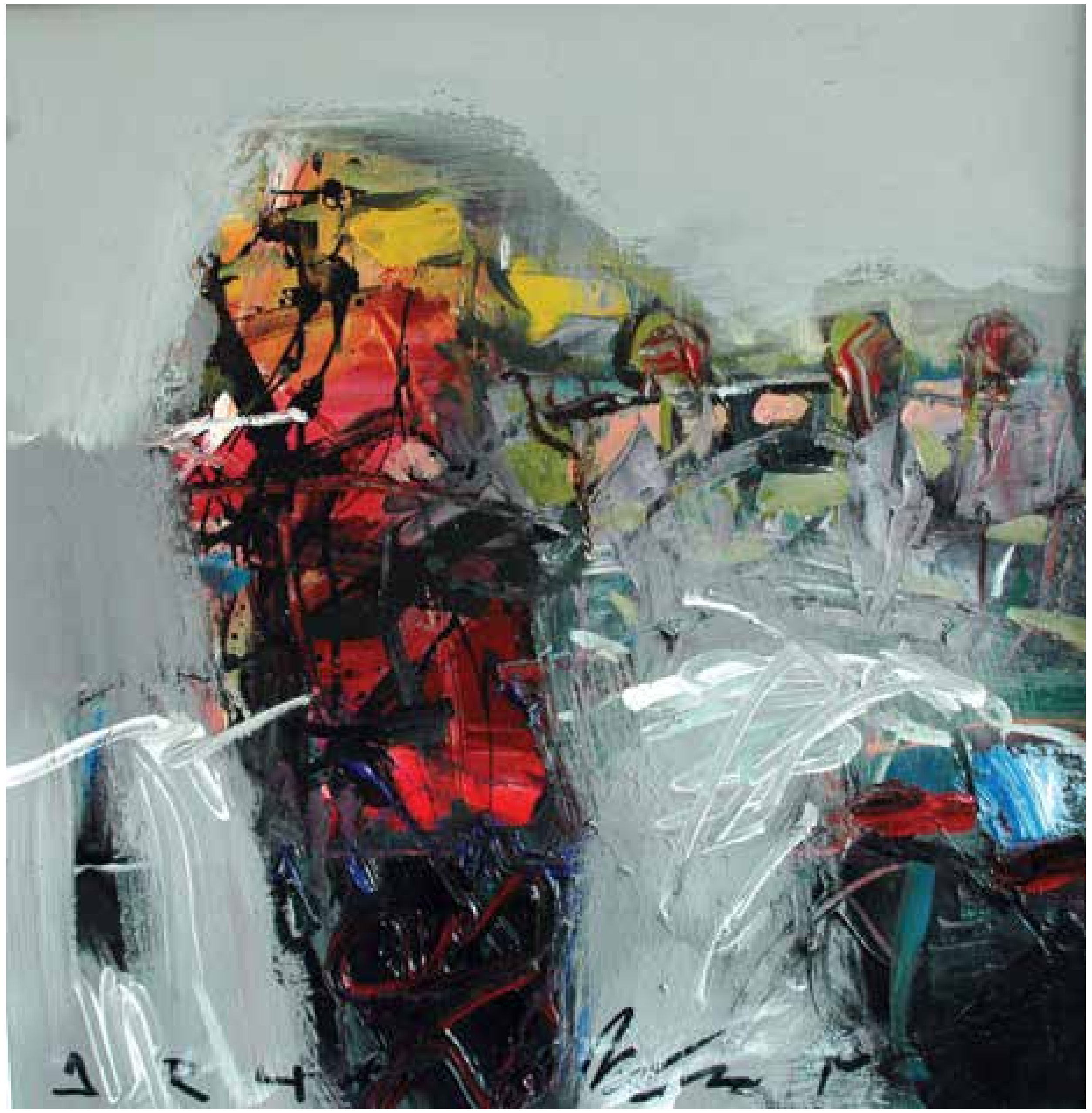
* The text was first published in the exhibition catalogue Liviu Russu, Zidirea, sculptură, desen, curator: Doina Mândru, April 8 – May 7, 2017, Palatul Mogoșoaia.

Translated from Romanian by Mălina Ionescu.

Viorel Cosor

Ciprian Radovan

Viorel Cosor a devenit pictor, deşi cei grăbiţi i-au atribuit eticheta de grafician. Este adevărat că se remarcase la început prin participarea sa la o serie de expoziţii internaţionale de grafică şi că avea prin dotare nativă harul relaţiei alb-negru, dar, adiacent, şi pasiunea pentru culoare, culoare care din adăugată devine progresiv integrată şi autonomă, redefinindu-l, la scara adevărului, drept pictor ca atare. Dotat pentru activitatea didactică, debutează ca profesor de liceu şi evoluează ulterior cadru didactic universitar, simultan cu o excesiv de bogată activitate expoziţională şi mai nou curatorială.
Funeralii utopice într-un New Orleans imaginar de altădată – aşa s-ar putea echivala drumul parcurs de pictorul Viorel Cosor, cel care străbate, de multe ori sinuos, calea de la gravitatea ritmică la o exaltare lirică moderată, infuzată de tinereţe coparticipativă şi autenticitate. Drum individual, de la tristeţe adâncă şi geamăt-strigăt, în ritm de blues, la bucuria eliberării şi a înălţării sufleteşti prin dăruire şi redescoperirea prospeţimii unor vieţi care pulsează primăvăratic.
Cosor cel tânăr, un fel de exponent local al mişcării Neue Wilde Kunst, oarecum nativ, dar şi prin lecturi, de regulă indirecte, înscris, de fapt, oarecum de la sine, în ampla tendinţă transnaţională postmodernă, neoexpresionistul de atunci se manifestă eruptiv. Structură profund neliniştită, se caută mereu pe sine cu iluzia repetată a găsirii, motiv care justifică aparentele sinuozităţi derulate între expresionismul abstract târziu, citatul cultural şi inserţia unui figurativ spectacular, ori dimpotrivă, raporturile puternice de alb-negru sau de complementare nu arareori abordate cu violenţă intensivă şi gestică complet dezinhibată. De fapt, Cosor cel tânăr şi chiar cel târziu se complac în suferinţa vie a lucrului bine făcut şi într-o plutire, aproape absolută, în aşa definitul termen de „singur în anonimat”, termen care ascunde oarecum exteriorizarea unei nemulţumiri în relaţia cu mediul, atitudine amară, nu lipsită de cochetărie, dar şi de o tristeţe reală a izolării. Compensatoare rămân aprecierile de lider de grup, trăite la numeroasele tabere internaţionale la care a fost participant activ şi plin de sevă creativă.
În ultimii ani, fără a fi vorba de o ruptură radicală faţă de Viorel Cosor cel de totdeauna, în raportul său cu pictura se produce o inserţie de nou şi o prospeţime din ce în ce mai dominante. Inserţie care, privită din out, dar şi din interior, se pare că este o veritabilă cale spre iluminare şi scăpare de tensiunile interne continui, adesea contradictorii, specifice expresionistului din el ca atare. Mai blând, mai aplecat decât oricând, pictorul se regăseşte şi se autodefineşte altfel, pictând cu dăruire şi bucurie alături de ultimii săi elevi, nepoţii, pe care îi vrea şi drept răsplată îi şi are artişti puri, coparticipativi şi, desigur, critici vioi şi nealteraţi.
De la dramatismul unui Bacon, trecând prin geamătul cromatic sau materialist al explozivilor neoexpresionişti germani (uneori complăcându-se, adesea doar curios, de regulă mai puţin convins, cu citatul cultural sau cu destrămări sfâşietoare à la de Kooning, uneori cald, întors spre natură şi tangent cu Joan Mitchell, americana care se europenizase, trecând de la dramatic la liric, la o natură văzută gestual, un fel de abordare neo-Monet sau neo-Van Gogh), spre Cosor cel de azi, drumul nu este doar lung, ci extrem de bogat şi divers.
Cu o experienţă de viaţă şi de fapt artistic trăit deosebit de intens, excepţional în sine, Cosor cel de azi îşi deschide sufletul şi stările mai puţin abisale spre o nouă iluzie, generoasă şi nobilă în sine, credinţa că propriii săi nepoţi, acum foarte mici şi nealteraţi, pot deveni sau chiar sunt „mari artişti”. Optând pentru lucrul în grup şi coparticipare, dând sensuri noi unor exprimări cu aparenţe abstracte, Viorel Cosor se regăseşte pe sine, înnobilat de puritatea dezinvoltă a tinerilor săi ucenici şi prezumtivi succesori, astfel încât realizarea „lucrărilor de grup” şi critica vie semnifică anonimatul, acum sincer, neafectat, şi se traduce simplu printr-o împăcare adevărată cu sine.



Viorel Cosor, *Arhetip – Personaj*, 2012, ulei pe pânză, 60 x 60 cm. Prin amabilitatea artistului.
Viorel Cosor, *Albastru şi roz*, 2014, acrilic pe pânză, 60 x 86 cm. Prin amabilitatea artistului. (pagina alăturată)

Viorel Cosor

Ciprian Radovan

Viorel Cosor became a painter despite those who had already labelled him as an illustrator. True that he started to distinguish himself through his participation in a series of international illustrating competitions and thus possessed an inborn propensity for the contact between black and white as well as an adjacent passion for colour. Because, in reality, said colour that progressively passes from an added into an integrated component redefines him as such as a painter. Gifted for teaching, he makes his debut as a high school teacher and gets promoted to a university staff, in concurrence with a rich exhibition and, more recently, curatorial activity.
The route trodden by Viorel Cosor could be equated with the utopian funerals in a quondam imaginary New Orleans - thus could be regarded the journey of Viorel Cosor, the one who crosses over, an oftentimes winding path from rhythmical gravitas towards a moderate lyrical exaltation, infused with co-participatory youth and authenticity. A sole journey, from the deep sadness and moaning outcry of blues rhythms to the joy of deliverance and spiritual exaltation gained through dedication and rediscovery of vernal freshness pulsating in life.
The young Cosor is a kind of local exponent of the Neue Wilde Kunst movement, somewhat born into it but also cultivated through readings (usually collateral readings) and subscribed to the ample postmodern transnational trend. Thus, the former neoexpressionist expresses himself eruptive. A profoundly restless structure seeks itself incessantly, maintaining an iterate illusion of revelation. The latter elucidates the surface windings of late abstract expressionism, the cultural quotation and the insertion of a spectacular figurative, or, on the contrary, of strong black-and-white complementarities whose ratios are not rarely approached with intense violence and wholly uninhibited gestuality. For that matter, both young and even late Cosor, indulge in the lively suffering of a job well done and inside an almost absolute drift into the “loneliness of namelessness”, a saying that somewhat conceals an

outward dissatisfaction with the environment. A bitter attitude, not without demureness, but also with a truly heartfelt sadness of isolation. Group appreciations obtained in numerous international camps in which he either participated or was actively and creatively involved functioned as retributions.
In recent years, without signalling a radical rupture from his oldest self, Viorel Cosor displays an increasingly dominating insertion of novelty and freshness in what concerns his painting. When regarded from the inside and outside, this addition seems to be a genuine way towards enlightenment as well as an escape from the constant, often contradictory tensions specific to the expressionist painter inhabiting him from the inside. Gentler, humbler than ever, the painter finds and defines himself differently, by painting with devotedness and joy alongside his last pupils- the grandchildren, that he wishes to see turned into pure, co- participatory artists as well as brisk and unaltered. As requital he already has them so.
From Bacon’s theatricality to the chromatic or materialistic wailing of the explosive German neo-expressionists (sometimes complacent, oftentimes just curious, usually less earnest, cultural quotations or harrowing unravelling à la de Kooning, sometimes affectionate, oriented towards nature and tangent to Joan Mitchell, the American turned European by shifting from drama to poetry, to nature perceived only through gesture by ways of a neo-Monet or neo-Van Gogh approach.) to Cosor today, the road is not only long but extremely rich and diverse.
With a life experience and in fact an intensely lived artistic experience, outstanding by itself, today’s Cosor opens his soul and less abysmal states towards a new, noble and generous illusion, that of his own grandchildren, now very small and unspoiled, becoming or even actually being “great”. Opting to work through partnerships or in groups and by giving new meanings to expressions apparently abstract, Viorel Cosor retrieves himself, uplifted by the unrestricted purity of his young disciples and presumptuous successors, so that the realization of his “group works” and their vivid critique signify anonymity. An anonymity now honest, effortless that simply translates into a real reconciliation with oneself.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Viorel Cosor, *Arhetip – Personaj*, 2012, ulei pe pânză, 60 x 60 cm. Courtesy of the artist. (opposite page)
Viorel Cosor, *Albastru şi roz*, 2014, acrilic pe pânză, 60 x 86 cm. Courtesy of the artist. (above)

Katja Lee Eliad. perFORM

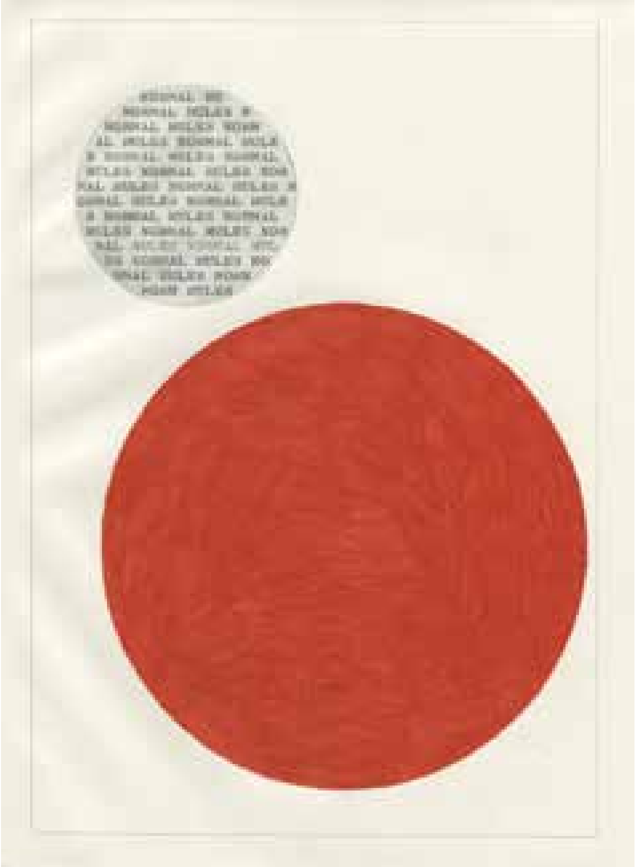
Valentina Iancu

Katja Lee Eliad traduce în limbaj artistic experienţa migrantului din Est, privirea din interiorul unui „corp străin”[1] în mijlocul unor societăţi occidentale. Artista s-a născut în 1972 la Tev Aviv, într-o familie de intelectuali evrei emigraţi aici din România comunistă. Familia a păstrat permanent o legătură cu spaţiul originar, pe care l-a fragmentat şi importat odată cu plecarea, continuând să-l revadă periodic.
Artista s-a format la Paris, într-o relaţie permanentă cu identitatea culturală ambiguă a geografiei familiei, România interbelică, fapt ce a fragilizat şi îngreunat permanent asimilarea şi identificarea artistei în cultura franceză. Viaţa şi implicit identitatea artistei s-au construit fără o legătură cu un spaţiu delimitat de o anumită cultură, închisă de graniţe prestabilite, dezvoltându-se în relaţie cu diferitele experienţe interculturale specifice unei vieţi nomade. După un traseu lung între multe spaţii culturale diferite, la sfârşitul anilor ’90, Katja Lee s-a stabilit o perioadă în Phoennix (Arizona), unde s-a decis să se dedice artei. A închiriat aici primul spaţiu care i-a devenit atelier şi a început să lucreze mult, traversând o primă perioadă experimentală aici şi ulterior înapoi la Paris.
Katja Eliad a început să picteze spontan, autodidact, printr-un proces de eliberare automată a unei mişcări, un gestualism descins din experimentele expresioniştilor abstracţi (Pollok, de Kooning ş.a.), construcţii geometrice care urmăresc precizia şi ritmul lui Mondrian sau linii curbe, care curg în forme grafice ale unor texte asamblate în logica lui Klee. Debutul american a fost marcat de căutarea unui răspuns care testează limitele artei, o întrebare care cucereşte permanent noi teritorii imaginare, teoretice şi filosofice: „Ce este arta?”
De aici pornesc o serie de lucrări-martori ale procesului de autoeducare şi de sedimentare a informaţiilor vizuale memorate până atunci. Arta Katjei Lee de început propune o abordare fenomenologică a desenului, în care transpar influenţele unor şcoli de cultură vizuală foarte puternice, care au reconfigurat experienţa artistică din contemplarea realităţii în readucerea ei la esenţa, la forma pură-esenţializată-primară. Factorul identităţilor multiple (evreică est-europeană, româncă din Franţa) începe să îşi spună cuvântul în selecţia limbajelor plastice alese intuitiv. În această perioadă realizează singura serie figurativă, portrete supradimensionate ale unor personaje al căror corespondent vine din apropierea stilurilor familiale şi familiare ale unor avangardişti români. Desenul lin şi liber dialoghează free-flow cu neoexpresionismul adoptat de Marcel Iancu, de exemplu, în desenele din perioada războiului, poate cea mai intimă şi mai personală serie realizată de artist. Marcel Iancu a luat decizia irevocabilă de a emigra în viitorul stat Israel după ce, în ianuarie 1941, l-a găsit pe cumnatul lui spânzurat în abatorul din cartierul evreiesc măcelărit de legionari în timpul Pogromului. Odată emigrat, Marcel Iancu desenează un jurnal al ororilor pe care le-a văzut, o serie de desene rapide şi energice, imprimate cu solemnitatea acestei despărţiri traumatice. Plauzibil să existe un dialog şi cu pasiunea pentru linia curbă şi uşoară cu care Jules Perahim îşi contura desenele.
Formată în proximitatea unor personalităţi proeminente ale culturii evreieşti din România interbelică, Tudor Eliad, tatăl artistei, este fiul actriţei Agnia Bogoslava (1916-2009) şi al regizorului de teatru Sandu Eliad (1899-1979). Printre lucrările lui Perahim şi Victor Brauner, Katja Lee Eliad s-a format în mijlocul unei culturi evreieşti de avangardă, aşa cum era ea conservată, ascunsă şi revelată fragmentar în autoexilul familiei în Franţa.
Cum vede a doua generaţie acest autoexil? Unica serie în care apelează la figurativ şi reprezentarea chipului uman, deşi adânc înrădăcinată atât în istoria vizuală personală, cât şi în cea universală (formele avangardiste au fost deja clasicizate), i-a revelat artistei nevoia desprinderii de transcrierea realului imediat. Propunerea pentru această renunţare îşi are originile în conştientizarea şi asumarea deasupra celor patru cetăţenii (israeliană, franceză, română şi americană) a unei sigure identităţi cultural-politice: evreitatea. Tradiţional, iudaismul a susţinut şi validat în special reprezentarea formelor esenţializate, reduse la simboluri stilizate şi/sau motive ornamental-geometrice.
Săpăturile fenomenologice în natura reprezentării rămân o preocupare constantă, cercetarea a dus-o spre apropierea unor practici minimaliste şi neoconceptuale. În ultimii ani, Maşina de scris devine un instrument de lucru important, integrat iniţial într-o serie de lucrări video realizate într-o rezidenţă la Seul (2009). „Cuvintele scrise diferă de discursul rostit, ordinar, pentru că aceste cuvinte îşi pierd transparenţa şi valabilitatea obişnuită. Aproape fiecare cuvânt pe care îl scriem poate plasa un semn de întrebare peste sensul lucrurilor pe care le exprimă. În experienţa scrisului, cuvintele tind să devină mai dense şi mai ambigue”, explică fenomenologul Max van Manen rolul folosirii reprezentării

Katja Lee Eliad, *Le temps en cavale*, 2012, cerneală pe hârtie, 19 x 25 cm. Cu permisiunea artistei.
Katja Lee Eliad, *Normal Rules*, 2012, tehnică mixtă pe hârtie, 19 x 25 cm. Cu permisiunea artistei. (pagina alăturată)

Katja Lee Eliad. perFORM

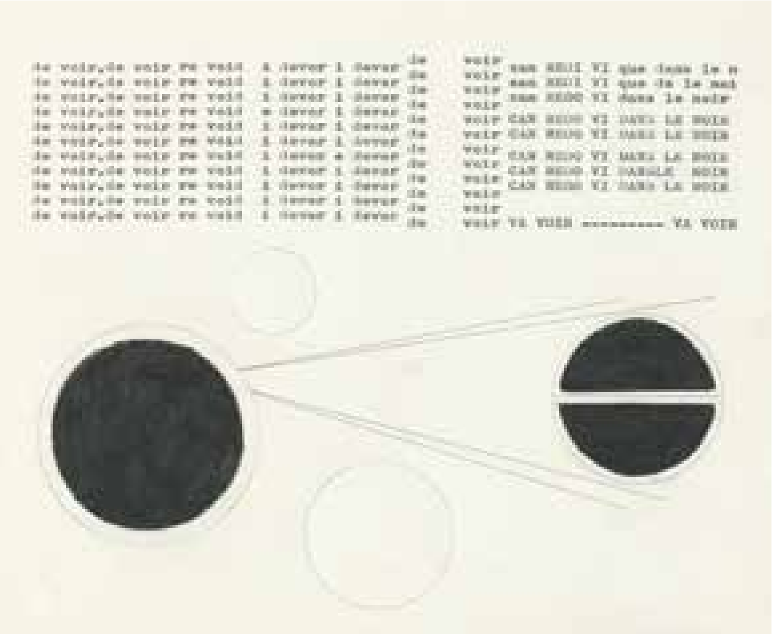
Valentina Iancu



Katja Lee Eliad translates into artistic language the experience of the eastern migrant, the perspective from the inside of a “foreign body”[1] within a western society. The artist was born in 1972 in Tel Aviv, in a family of Jewish intellectuals who had migrated here from communist Romania. The family has permanently kept in touch with the original space which it fragmented and imported after leaving, continuing to come back and see it periodically. The artist was educated in Paris, in permanent relation with the ambiguous cultural identity of the family geography - Romania between the two world wars - which made her assimilation into and identification with the French culture frail and arduous. The artist’s life and implicitly her identity were built without a connection to a space delimited by a certain culture, enclosed by preset borders; she developed in relation to different intercultural experiences specific to a nomad living. After a long journey through different cultural spaces, in the late 90s, Katja Lee settled for a time in Phoenix (Arizona) where she decided to commit to art. Here she rented the first space that became her workshop and started working extensively, going through a first experimental period, first here and then back to Paris.
Katja Eliad started to paint spontaneously, self-taught, through a process of automated liberation of motion, a gesture spawned from the experiments of abstract expressionists (Pollock, de Kooning, and others), geometrical constructions following Mondrian’s precision and rhythm or curved lines flowing in geographical forms of texts assembled in Klee’s logic. The American debut was marked by the search for an answer that challenges the limits of art, a question that permanently conquers new imaginary, theoretical, and philosophical territories: “what is art?”
This is the starting point of a series of witness-works of the process of self-teaching and settling of the visual information gathered up to then. Katja Lee’s art proposes a phenomenological approach to drawing which allows seeing the influences of very powerful cultural schools which reconfigured the artistic experience from the point of contemplating reality to bringing it to its essence, to the pure-essentialized-primary form. The factor of multiple identities (Eastern-European Jewish woman, Romanian woman in France) begins to play its part in the selection of plastic languages chosen intuitively. This is the period when she makes the only figurative series, oversized portraits of characters corresponding to the close relation with the familial and familiar styles of Romanian avant-garde pioneers.
The smooth and free drawing initiates a free-flow dialogue with the neo-expressionism adopted by Marcel Iancu, for example, in the drawings of the war period, perhaps the most intimate and personal series ever to be produced by the artist. Marcel Iancu made the irrevocable decision to emigrate in the future state of Israel after finding in January 1941 his brother-in-law hung in the slaughter house of the Jewish neighbourhood, slaughtered by the legionnaires during the Pogrom. Once he migrated, Marcel Iancu drew a journal of horrors he witnessed, a series of quick and energetic drawings, imprinted with the solemnity of this traumatic breakup. Also, there may be a dialogue with the passion for the curved and easy lines which Jules Perahim used to outline his drawings.
Formed in the proximity of prominent personalities of the Jewish culture from inter-war Romania, Tudor Eliad, the artist’s father, was the son of Agnia Bogoslava (1916-2009) and theatre director Sandu Eliad (1899-1979). Amidst Perahim’s and Victor Brauner’s works, Katja Lee Eliad was formed in the middle of an avant-garde Jewish culture, as it had been preserved, hidden and fragmentarily revealed in the family’s self-exile to France.
How does the second generation see this self-exile? The only series where she turns to the figurative and the representation of the human face, although deeply rooted in her personal visual history, as well as in the universal one (the avant-garde forms already becoming classical) showed the artist the need to detach herself from the rendition of immediate reality. The proposal for this waiver traces its origins in the awareness and assuming of the four citizenships (Israeli, French, Romanian and American) and of a single political-cultural identity: Jewishness. Traditionally, Judaism has supported and validated the representation of essentialized forms reduced to stylish symbols and/ or ornamental-geometric motifs.
The phenomenological digging in the nature of representation remains a constant preoccupation, as her research has brought her close to

Katja Lee Eliad, *Le temps en cavale*, 2012, cerneală pe hârtie, 19 x 25 cm. Courtesy of the artist. (opposite page)
Katja Lee Eliad, *Normal Rules*, 2012, tehnică mixtă pe hârtie, 19 x 25 cm. Courtesy of the artist. (above)

formei cuvintelor în arta vizuală. Această practică ce are origini în revolta dadaistă oferă posibilitatea „dematerializării obiectului artistic” (Duchamp). Katja Eliad păstrează astfel legătura inițială cu avangarda, pe care o integrează experienței personale și o transformă în limbaj artistic contemporan.
Dimensiunea politică a acestui proces transpare în prima expoziție personală din România, curatoriată de Liviana Dan la Muzeul Național Brukenthal, „Lexicon”, unde artista construia vizual pornind de la cuvinte în limba română. Creează anagrame și împrumută sensuri din fiecare dintre vocabularele cu care s-a format. „Un statement care are ca figură centrală pe Lawrence Weiner și declarația lui de intenție. După mulți ani petrecuți în Israel, America, Franța, Katja Eliad se întoarce la țara ei prin limbaj. Prin limbaj comunică conținutul fiecărei lucrări, fără să specifice vreo calitate fizică, prin limbaj încearcă să facă lumea accesibilă, prin limbaj experimentează.”[2]



În tot acest proces de autodescoperire prin artă, Katja Lee Eliad experimentează în continuare cu mașina de scris, desenează și în ultimii ani a început să construiască filme experimentale. Adesea o cameră înregistrează procesul de lucru dintr-un punct fix din atelier. Seria de video-performance-uri în atelier realizate la București, Seul, Richiș și Paris constituie un document despre procesul muncii artistice, preocupările, căutările și situațiile care i-au influențat parcursul și practicile. Această arhivă video-raw, care o așază pe artistă atât în ipostaza de film-maker, cât și în aceea de performer, constituie totodată o serie de viitoare lucrări video, care ilustrează identitatea femeii și a artistei. Munca în atelier, în singurătate și intimitate, este de multe ori o necunoscută sau o fascinație asupra căreia adesea se speculează mult. Un act de curaj, această invadare a intimității aduce totodată în discuție multe, foarte diferite aspecte (teoretice, situații de viață) care definesc preocupările artistei.
Semiotica limbajului, natura și mediile picturii, esența formei sunt doar câteva dintre căutările asupra cărora Katja Eliad s-a oprit în arta de până acum. Cercetarea artistică, un proces continuu și orientat pluridisciplinar, generează intersecții noi între experiențe personale și teorii sociopolitice, filosofice și chiar metafizice actuale.
Un proiect de cercetare amplu stă la bazele expoziției „Super8” deschisă în 2011 la Galeria Ivan. „Ce se întâmplă atunci când literele nu construiesc semne, ci conglomerate, cuvinte-ce-nu-semnifică? Trimit oare acestea la un proces al reducțiilor succesive, al cărui rezultat poate fi revelarea rădăcinii formale a semnificației? Ne-o putem aminti pe aceasta? Ne putem întoarce atât de mult, încât să o regăsim la contactul fizic între o formă și suportul amorf în care ea se imprimă? A regresa atât de mult presupune depășirea unei «crampe mentale» și reprezintă o performanță «fizică» a minții, aceea de a forța limita sistemului de referință al acesteia. Această limită este chiar granița cu lumea.”[3]
Cercetând dinamicile legăturilor neuronale dintre reacțiile la cădere – fizică și psihică – Katja Lee urmărește mecanismele alunecării, formele și spațiile lăsate în urmă de experiența căderii. Inspirată de practica Ioanei Nemeș, Katja pornește în analiza limitelor minții umane. Căderea psihică este pusă în relație de spirala frazelor „pour la forme touche la fond / pour la fonds touche la forme”, integrate unor desene fragile, realizate din cuvinte dactilografiate la mașina de scris. Repetiția cuvântului „perform„ este echivalentul unei ars poetica ce propune o meditație asupra sensului propriului act creator. Pentru formă.
Pentru formă, Katja Eliad caută și construiește în continuare, momentan în atelierul din București. Astăzi (vara 2017) cercetează și construiește urmărind România din jurul ei, un București alb, care nu păstrează nimic din orașul multicultural moștenit din imaginarul familial.

---

1. Fac referire la spectacolul omonim, regizat de David Schwartz la Teatrul Evreiesc de Stat. Spectacolul colectează experiențe personale legate de migrație, analizând relațiile de putere care guvernează relația majoritar-minoritar.
2. Liviana Dan, Lexicon, Muzeul Național Brukenthal (2009).
3. Marie Lemoine, text curatorial, Super8 (Galeria Ivan, 2011).w

Katja Lee Eliad, *Je devoir de voir*, 2012, cerneală pe hârtie, 19 x 25 cm. Cu permisiunea artistei.
Katja Lee Eliad, *Eu*, 2002, acrilic pe hârtie, 65 x 50 cm. Cu permisiunea artistei. (pagina alăturată)

minimalist and neo-conceptual practices. In recent years, the typewriter has become an important work instrument initially integrated in a series of video works completed in a residency in Seoul (2009). “Written words are different from the uttered, ordinary speech, because these words lose their usual transparency and validity. Almost every word we write may place a question mark on the sense of the things it expresses. In the experience of writing, words tend to become denser and more ambiguous”, explains phenomenologist Max van Manen on the role of using the representation of the form of words in visual art. This practice which originates in the Dadaist revolt offers the possibility “to dematerialize the artistic object” (Duchamp). Katja Eliad thus maintains the initial connection with the avant-garde which she integrates with her personal experience, transforming it into a contemporary artistic language.
The political underside of this process surfaces in the artist’s first personal exhibition in Romania, curated by Liviana Dan at the National Brukenthal Museum, Lexicon, where the artist performed visual constructions starting from words in Romanian. She created anagrams and borrowed meanings from each of the vocabularies she was formed with. “A statement which features Lawrence Weiner as central figure and his proposition statement. After many years spent in Israel, America, France, Katja Eliad returns to her country through the language. Through language she communicates the content of every work, without specifying nay physical quality, through language she tries to make the world accessible, and through the same language she experiments.”[2]
In all this self-discovery process through art, Katja Lee Eliad continues to experiment with her typewriter, to draw and more recently she has begun making experimental films. Often, a camera records the work process from a fixed point of her workshop. The series of workshop video-performances made in Bucharest, Seoul, Richiș, and Paris represent a document on the process of artistic work, on the preoccupations, searches, and situations that influenced her course and practices. This video-raw archive which positions the artist in the role of film-maker, as well that of performer, is at the same time a series of future video works which illustrates the identity of the woman and of the artist. Working in the shop, in solitude and privacy, is many times something elusive and a fascination that people often speculate about. An act of courage, this invasion of the intimacy also bring into discussion many and different aspects (theoretical, situations of life) that define the artist’s range of preoccupations.
The semiotics of language, the nature and media of painting, the essence of shape are just some of the domains Katja Eliad stopped at in her artistic journey. The artistic struggle, a continuous process with a multi-disciplinary orientation, generates new crossroads between personal experiences and current social-political, philosophical, and even metaphysical theories.
A broad research project underlies the exhibition Super8 opened in 2011 at Ivan Gallery. “What happens when letters don’t make up signs, but conglomerates, non-signifying-words? Do they refer to a process of successive reductions, the result of which can be the revelation of a formal root of significance? Can we remember this one? Can we go back so far so as to find it in the physical contact between a form and the amorphous support onto which it is imprinted? Regressing that far entails going beyond a «mental cramp» and represents a «physical» performance of the mind, that of forcing the limit of its reference system. This limit is the border with the world itself.”[3]
Researching the dynamics of the neural connections between reactions to falling – physical and psychological –, Katja Lee follows the mechanisms of sliding, the forms and spaces left behind by the experience of falling. Inspired by the practice of Ioana Nemeș, Katja sets off to analyze the limits of the human mind. The psychological fall is set in relation by the spiral of the phrases “pour la forme touche la fond / pour la fonds touche la forme”, integrated into fragile drawings, made of words typed with the typewriter. The repetition of the word “perform” is the equivalent of an ars poetica which proposes a meditation on the meaning of its own creative act. For form.
For form, Katja Eliad keeps on searching and building, currently in her Bucharest shop. Today (summer 2017) she searches and builds following Romania around her, a white Bucharest, which preserves nothing of the multicultural city inherited by the family imaginarium.

Translated from Romanian by Matei Predescu.

---

1. I refer here to the performance bearing the same name, directed by David Schwartz at the State Jewish Theatre. The performance gathers personal experiences related to migration, analyzing the relations of power governing the relationship majority-minority.
2. Liviana Dan, Lexicon, National Brukenthal Museum (2009).
3. Marie Lemoine, curator text, Super8 (Ivan Gallery, 2011).

Katja Lee Eliad, *Je devoir de voir*, 2012, cerneală pe hârtie, 19 x 25 cm. Courtesy of the artist. (opposite page)
Katja Lee Eliad, *Eu*, 2002, acrilic pe hârtie, 65 x 50 cm. Courtesy of the artist. (above)

Serghei Chiviriga: „Am apelat la animație fiindcă puteam să experimentez”

Interviu de Igor Mocanu

IGOR MOCANU

Recunosc că o discuție cu Serghei Chiviriga este o misiune oarecum imposibilă. Prezența lui într-o revistă de „arte vizuale” este pe cât de necesară, pe atât de greu de argumentat. Cam la fel de greu pe cât este cea a lui Mircea Cantor într-o discuție despre teatru sau a lui Dan Perjovschi în una despre literatură. Cu toate acestea, Serghei Chiviriga a performat în cele mai importante muzee și contexte artistice din lume, la fel cum arta video creată de el, în calitate de regizor, depășește cu mult granițele de gen.

IM

Dragă Serghei, ai putea să detaliezi puțin cele două ipostaze ale tale de mai sus, despre care am ales împreună să vorbim acum, precum și relația dintre ele?

SERGHEI CHIVIRIGA

Cronologic, nu aș putea să spun ce a fost mai întâi. Cumva am mers în paralel cu performing-ul și regia, însă toate au pornit din Teatrul Studențesc PODUL și apoi din Facultatea de Teatru. Fiind student la actorie, mi-am făcut timp de câteva opționale extracurriculare, autodidacte, porniri din pasiunile adolescenței. Atunci am început să învăț animație, regie și fotografie. În liceu, la Buzău, prin anii 2000, eram fotograful căminului, aveam un aparat pe film cumpărat din banii făcuți din contrabandă de țigări. De animație m-am apucat singur, am încercat să înțeleg tot procesul, diferitele tehnici și să pun în practică două dintre acestea, stop-motion și 3D. Pe de altă parte, facultatea ne încuraja să colaborăm cu colegii de la regie, astfel am jucat în două spectacole-licență de teatru și unul de teatru-dans, coregrafiat de Andreea Belu, ăsta a fost primul proiect foarte apropiat ca formă și mod de lucru de performance. După facultate, am plecat în Asia, am revenit după trei luni, dar atunci am simțit că pierd legătura cu scena teatrală.

IM

Aș vrea să amintim puțin și implicarea ta în proiectul de artă documentară „Marshrutka”, realizat în țările fostei URSS în colaborare cu Alice Monica Marinescu, Vlad Petri și David Schwartz. Cum ai integrat acea experiență în viitoarele proiecte?

SC

Marshrutka a fost de mult, dar nu voi uita niciodată cele trei luni petrecute în Asia postsovietică Centrală. Un fel de „coming of age”, o călătorie-documentar într-o lume nouă cu oameni diferiți ca mentalitate, dar cu niște caractere foarte puternice. Asemănarea acestor țări asiatice cu Republica Moldova era izbitoare, deceniile petrecute în marele stat sovietic ne-au lăsat moștenire influența, limba, cultura și obiceiurile rusești. Sentimentul de „acasă” dispărea însă când ieșeai din orașele mari și vedeai adevărata Asie Centrală, cu tradiții și gastronomii păstrate ca acum două sute de ani. După o lună, am hotărât să ne separăm. Eu cu Vlad porneam din Bișkek cu autostopul, ăsta urma să ne fie transportul de bază până la sfârșitul călătoriei. Ne-am propus sa filmăm peste tot unde ajungeam, cu toate că nu aveam o direcție și un scop foarte clare. Începea aventura. Așa am ajuns în cele mai puțin turistice locuri din zonă și am cunoscut oameni extraordinari și poveștile lor. După călătorie, întorși în București, am intrat în montaj împreună cu Gabi Basalici și am împărțit toată aventura în câteva scurtmetraje documentare. Saltul spre animație și spre alte proiecte artistice, diferite ca mediu, a fost foarte puternic pentru mine. Vlad Petri era concentrat să documenteze protestele proaspăt izbucnite în țară, astfel încât, toată seria de scurtmetraje a ajuns doar pe net, fără să mai aibă un mare impact ulterior. Noi am rămas doar cu nostalgia călătoriei și cu o prietenie puternică. Nu pot să zic că am integrat într-un fel sau altul în următoarele proiecte video experiența Asiei Centrale, doar multe povești de transmis.

IM

Cum au evoluat proiectele tale performative? Mă refer acum la colaborarea cu Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș și retrospectivele lor imateriale.

SC

Am avut primul performance la tranzit.ro/București, într-o lucrare de Anca Benera și Arnold Estefan, curatoriată de Raluca Voinea. După această colaborare, am fost la o audiție pentru participarea la Bienala din Veneția din 2013, cunoscându-i astfel pe Alexandra și Manuel. Odată înțeles conceptul lucrării, discutat tot contextul și necesitățile proiectului, spațiul performativ, puteam începe repetițiile. Era o retrospectivă imaterială a peste 100 de lucrări de artă, expuse de la începutul Bienalei din Veneția până în prezent. Am repetat în București, la CNDB. Alexandra și Manuel formau un duo artistic ce se completa și sincroniza perfect. Lucrarea, cum se știe deja, a avut un real succes, atât în opinia criticilor de artă, cât și a publicului. Artiștii Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș au expus în cele mai importante muzee din Europa și din afara ei. Eu am ajuns să fac parte din expozițiile de la Muzeul

Serghei Chiviriga: “I chose animation because I could experiment”

Interview by Igor Mocanu

IGOR MOCANU

I admit that a talk with Serghei Chiviriga is a somewhat impossible task. His presence in a “visual arts” magazine is as necessary as it is hard to justify. As hard to justify as Mircea Cantor’s presence in a discussion on theatre or Dan Perjovschi’s in one on literature. That in mind, Serghei Chiviriga performed in the most important museums and art events in the world, and the video art he directs transcends genre boundaries.

IM

Dear Serghei, could you elaborate on the two aforementioned aspects of your work, about which we agreed to speak now, as well as on the relation between them?

SERGHEI CHIVIRIGA

Chronologically, I couldn’t say which came first. Performance and directing went somewhat in parallel, but they both stemmed from the PODUL [The Bridge] Student Theatre and, later, the Theatre Faculty. While I was studying acting, I opted for a few extracurricular activities I would teach myself, out of a passion I had since adolescence. I started learning animation, directing, and photography. In high-school, in Buzău, around the 2000s, I was the dorm photographer; I had film camera I’d bought with money made selling smuggled cigarettes. I took up animation on my own; I tried to understand the entire process, all the techniques involved, and to put into practice two of them: stop-motion and 3D. On the other hand, the university encouraged us to collaborate with our fellow students in the directing department, and so I played in two thesis theatre plays and one dance play, choreographed by Andreea Belu, and this was the first project that came close, in terms of style and means, to performance practice. After college, I left for Asia and returned after three months, but I then felt my connection with the theatre scene was dwindling.

IM

I’d like to bring up your involvement in the Marshrutka documentary art project, which took place in the former USSR countries, in collaboration with Alice Monica Marinescu, Vlad Petri, and David Schwartz. How did you integrate the experience in your subsequent projects?

SC

Marshrutka was a long time ago, but I’ll never forget the three months I spent in post-Soviet central Asia. A sort of “coming of age”, a journey of documentation in a new world with people of different mentalities and very strong characters. The similarities of these Asian countries with the Republic of Moldova was striking; the decades spent as part of the great Soviet state left us with the legacy of Russian culture, customs, and language. The feeling of homeliness would however disperse upon leaving the big cities and coming into contact with the real Central Asia, with traditions and cuisines preserved as they were 200 years ago. A month later we decided to part. Vlad and I hitchhiked from Bishkek; that was to be our main means of travel until the end of the journey. We decided to film wherever we went, even though we didn’t have a precise direction and destination. The adventure began! This is how we made it to the least touristic areas and met extraordinary people and listened to their stories. After our travel, back in Bucharest, we began working on the montage with Gabi Basalici, and we divided the adventure into a few documentary shorts. The leap to animation and other artistic projects in different media was very strong for me. Vlad Petri was busy documenting the protests that had just started in the country so that the entire series of shorts ended up on the internet, without having a noticeable impact later. We were left with nostalgia for the journey and with a strong friendship. I can’t say I integrated the Central Asian experience in my subsequent video projects; only a lot of stories to tell.

IM

How did your performance projects evolve? I mean here the collaboration with Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș and their immaterial retrospectives.

SC

I did my first performance at transit.ro/Bucharest, in a work by Anca Benera and Arnold Estefan, curated by Raluca Voinea. After this collaboration, I went to an audition for the 2013 Venice Biennale, where I met Alexandra and Manuel. Once I understood the concept, established the context and necessities of the project and the performative space, we started rehearsing. I was an immaterial retrospective of over 100 artworks, exhibited at the biennial from its inception to the present. We rehearsed in Bucharest at CNDB. Alexandra and Manuel made up an artistic duo that synergized and synchronized perfectly. The work, as we all know, was a great success, in the opinion of the art critics and the public alike. Alexandra Pirici and

Cel mai bun client, 2017, Scurtmetraj de animație stop motion, regie: Serghei Chiviriga, imagine: Adi Tudose, producător: Radu Stancu. Cu permisiunea DeFilm Production. (alături)

Karpov not Kasparov – Mechanical Turk, 2017, Videoclip, regie: Serghei Chiviriga, imagine: Adrian Pădurețu. Cu permisiunea MUMUȘ STUDIO. (pagina alăturată)

Cel mai bun client, 2017, Scurtmetraj de animație stop motion, regie: Serghei Chiviriga, imagine: Adi Tudose, producător: Radu Stancu. Courtesy of DeFilm Production (opposite page)

Karpov not Kasparov – Mechanical Turk, 2017, Videoclip, regie: Serghei Chiviriga, imagine: Adrian Pădurețu. Courtesy of MUMUȘ STUDIO. (above)

Lehmbruck (Duisburg, Germania, 2014), Festivalul ON (Bologna, Italia, 2015), Centre Pompidou-Metz (Metz, Franța, 2015), Museum der Moderne (Salzburg, Austria, 2015), TATE (Londra, UK, 2016). Conceptul lucrării expuse la Bienală, acela de retrospectivă imaterială, nu se schimba, se schimbau doar lucrările reenactate în funcție de fiecare spațiu și context.
La Veneția am performat patru luni, neîntrerupt, aveam liber doar lunea. Când am ajuns acolo, expoziția era deschisă de aproape două luni, acolo mi-am cunoscut colegii, am avut o scurtă repetiție pe plaja din Lido, nu puteam să le fur toată ziua liberă. În prima zi, când au început să intre vizitatorii în pavilion, m-am simțit ca la premiera unui spectacol, s-a tras cortina, am intrat pe scenă și am uitat tot ce repetasem, dar ușor-ușor emoțiile au dispărut și mă încărcam cu energia publicului. Chiar dacă era un sentiment asemănător cu a juca într-o piesă pe o scenă de teatru în fata spectatorilor, experiența era total diferită. Eram „o lucrare de artă" vie. Depindeam încontinuu de parteneri, ritmul lucrării s-a așezat după primele zile. Noi, cei cinci performeri, funcționam ca un mecanism, de cele mai multe ori funcționa impecabil. Performam în engleză, în fața unui public foarte divers și în continuă mișcare. Când eram în lucrare, simțeam feedbackul publicului imediat, unii stăteau ore în șir, mulți recunoșteau lucrările reenactate și voiau să intervină când era permis. A fost un sentiment unic, greu de descris.

IM

Cum a apărut filmul tău de animație produs de curând, *The Best Customer*, inspirat parcă din Tim Burton, după ce s-a uitat un timp la Terry Gilliam?

SC

Am apelat la animație fiindcă acolo dețineam controlul asupra spațiului și actorilor, puteam să mă joc cu poziționarea camerei și, cel mai important, să experimentez. O colegă de la Facultatea de Păpuși și Marionete mă rugase să o ajut cu un scurtmetraj de animație, așa am regizat primul meu exercițiu de animație stop-motion, un gândac de plastilină care merge pe blatul din bucătărie și cade în chiuvetă. Cu această animație am fost selectat la un workshop de animație unde am lucrat la alte două exerciții scurte. După un internship la un studio de animație am început să dezvolt scenariul pentru *Cel mai bun client*. Am lucrat o iarnă întreagă la el, profitând de cunoștințele de lucru în 3D, pentru a crea scenele din film. Împreună cu Ioana Nicoară am făcut un teaser scurt de un minut cu un personaj (păpușa) ce avea să devină, mai târziu, personajul nostru principal, Moris. Proiectul a rămas în sertar, într-un folder rătăcit prin calculator, iar Moris (păpușa originală) – într-o cutie de Converse. Era în primăvara lui 2013, înainte de Veneția.
La întoarcere, am primit un telefon de la Radu Stancu, producător la DeFilm, care mi-a propus să depunem proiectul la CNC, pentru o finanțare pe care am și obținut-o după șase luni. Eram fericiți, dar greul abia începea. Au urmat câteva luni de pregătiri necesare începerii filmărilor: construcția păpușilor, confecționarea hainelor, a decorului, pregătirea luminilor, teste de animație, teste de imagine. Eram o echipă relativ mică pentru cât de mare era proiectul, pe parcurs ni s-au mai alăturat câțiva artiști. De multe ori eram depășiți de situație, era cel mai ambițios proiect de animație stop-motion realizat în România. Am fost nevoiți să învățăm singuri sau chiar să cerem sfatul unor profesioniști străini, cum a fost directorul de imagine de la Fantastic Mr. Fox al lui Wes Anderson. Am schimbat vreo trei ateliere de croitorie pentru haine, câteva tuburi de silicon au fost irosite numai pentru turnarea personajelor, iar părul a două dintre ele implantat, efectiv, fir cu fir, din părul tuns al bișonului Oscar. Am consumat mucava, lemn de balsa, șuruburi, material textil, cabluri, nisip, acrilice și lavabile, lemn, cât pentru un lungmetraj filmat în studiourile mari.
Pe 3 ianuarie 2015 am început să filmăm, să fotografiem frame by frame. Au urmat patru luni intensive de producție, o pauză de cinci luni, după care am filmat ultimele scene. Aveam materialul brut, mergeam în post-producție. Personajele noastre, patru la număr, căpătau acum ochi și gură, căpătau expresie. Au urmat sunetul, colorizarea și montajul final. La începutul lui 2017, filmul era gata să își înceapă viața de festival.

IM

Cred că și colaborarea cu Karpov not Kasparov pică, într-un fel, între acestea două, adică la intersecția performance-ului cu arta video, căreia i se alătură acum și sunetul.

SC

În vară, între filmările pentru *Cel mai bun client* și expoziția de la Salzburg, am discutat cu Andrei Bucureci, solistul formației Crowd Control, să realizez un videoclip pentru o piesă de-a lor. Nu făcusem niciodată videoclip, dar aveam libertatea artistică și o echipă de încă patru artiști, cu care m-am aruncat să fac un experiment. Ne-a reușit. A fost primul videoclip regizat de mine: Crowd Control feat. Rodion G.A. – Paradox. Clipul combina elemente de animație peste o lume abstractă, creată într-o hală din București și o fabrică de încălțăminte părăsită din Aschileu, Cluj. A fost primul proiect important în care experiența de performer și arta contemporană îmi influențau stilul vizual. Așa am pus bazele hub-ului creativ MUMUS, un studio mobil, specializat pe proiecte video ce încearcă să adune un grup cât mai divers de artiști vizuali sub același acoperiș.
Cât privește colaborarea cu Karpov not Kasparov, ce să zic, Bucureștiul e mic, îi cunoșteam indirect, îmi plăceau mult muzica și stilul lor. În decembrie 2016 Andrei Bucureci mă punea în legătură cu Valeriu Borcos, solistul formației, și mă recomanda să regizez un video pentru ei. Din momentul acela lucrurile au decurs natural, întâlnire, concert, CD, discuții, alegerea piesei, întâlnire, concert, schimb de idei, pregătire, adunare echipă, discuții, pregătire scenografie și costume, programare filmare, amânare filmare, programare filmare, filmare, montaj, colorizare, lansare oficială, lansare într-o revistă de specialitate din Franța, montaj, colorizare, lansare oficială oficială. E un traseu pe fast-forward al procesului. Am ales să lucrăm pe piesa *Mechanical Turk*. Era preferata noastră de pe album. Mechanical Turk a fost o mașinărie, considerată primul jucător de șah mecanic, de fapt, era un jucător de șah ascuns în interior, totul era doar o iluzie. Ideea propusă pentru clip era de iluzie vizuală, deformare, perspectivă forțată, reflexii, cromatică minimalistă. A rezultat un videoclip original cu o pregnantă forță vizuală.

IM

Mulțumesc pentru timpul tău!

Manuel Pelmuș exhibited in the most important museums of Europe and beyond. I got to be part of the exhibitions at Lehmbruck Museum (Duisburg, Germany, 2014), ON Festival (Bologna, Italy, 2015), Centre Pompidou-Metz (Metz, France, 2015), Museum der Moderne (Salzburg, Austria, 2015), and TATE (London, UK, 2016). The concept of the work exhibited at the Biennale (i.e. of immaterial retrospective) didn't change; what changed were the reenacted works, according to each space and context.
In Venice I performed four months, non-stop, with only Mondays free. When I got there, the exhibition had been open for almost two months; there I met my colleagues, and we did a short rehearsal on the Lido beach; I couldn't take up their whole free day. On the first day, when visitors started entering the pavilion, I felt like at the premiere of a show; the curtain lifted, I walked on stage, and I forgot everything I'd rehearsed, but, little by little, I loosened up and felt charged with the audience's energy. Even if it was a similar feeling to acting in a play in front of an audience, the experience was totally different. I was a living artwork. I was dependent on my partners; the work's rhythm settled after the first few days. We – the five performers – worked as a mechanism, which ran, most of the time, like clockwork. We performed in English in front of a highly diverse and constantly shifting audience. When I was in the work, I would immediately feel the audience's feedback; some stood for hours on end, many recognized the re-enacted works and wanted to intervene when allowed. It was a unique, hard to describe feeling.

IM

Tell us about the coming about of your recent animation The Best Customer, which is like Tim Burton meets Terry Gilliam.

SC

I chose animation because it meant I had control over the space and the actors; I could play with the camera angles and, most importantly, experiment. A fellow student from the Puppetry faculty had asked me to help her with a short animation film, so I directed my first stop motion exercise: a plasticine beetle walking along a kitchen countertop and falling in the sink. Thanks to this animation I was selected for an animation workshop, where I worked at two other shorts. After an internship at an animation studio, I started writing the script for The Best Customer. I worked on it a whole winter, using my knowledge of 3D to create the scenes. Together with Ioana Nicoară I made a one minute teaser with a character (the puppet) which was to later become our main character, Moris. The project remained in the drawer, in a folder somewhere on my hard drive, and Moris (the original puppet) in a Converse box. It was the spring of 2013, before Venice.
Upon my return I received a phone call from Radu Stancu, producer at DeFilm, who suggested we submit the project to CNC [the National Center of Cinematography, t/n] to get financing, which we did after six months. We were psyched, but the hardship was just beginning. The next few months we made the preparations for filming: building the puppets, tailoring the clothes, assembling the set, preparing the lights, doing animation and image tests. We were a relatively small team compared to the ampleness of the project; a few artists joined in along the way. We felt overwhelmed most of the time; it was the most ambitious Romanian stop-motion project ever. We had to learn on our own or even ask foreign professionals, like the director of photography for Wes Anderson's The Fantastic Mr. Fox, for advice. We switched three tailor shops for the clothes, wasted a few silicon tubes just for the moulding of the characters, and the hair of two of them was basically implanted strand by strand and came from a bichon named Oscar. We used enough pasteboard, balsa wood, screws, textiles, cables, sand, acrylics and washable paint, and wood for a feature length film shot in a big studio. On January 3rd, 2015 we started filming – photographing frame by frame. We then had four intense months of production and a five month break, after which we shot the last scenes. We had the raw material and could move on into post-production. Our four characters were now getting eyes and mouths, expressions. The sound, colorizing, and final montage followed. At the beginning of 2017, the film was ready to be screened at festivals.

IM

I think that the collaboration with Karpov not Kasparov falls between these two that is at the intersection of performance with video art, joined in this case by sound.

SC

In summer, between the Salzburg exhibition and filming The Best Customer, I spoke with Andrei Bucureci, lead singer of Crowd Control, about making a video for one of their songs. I'd never made a music video, but I had plenty of artistic freedom and a team of four other artists with whom I decided to experiment. We succeeded. It was my first music video: Crowd Control feat. Rodion G.A. – Paradox. The video superimposed elements of animation over an abstract world created in a Bucharest hall and in a derelict shoe factory in Aschileu, Cluj. It was the first major project where my experience as a performer and contemporary art influenced my visual style. So I founded the creative hub MUMUS, a mobile studio, specialized in video projects, which aims to bring together under the same roof as much of a diversity of artists as possible.
As for the collaboration with Kaprov not Kasparov, what can I say, Bucharest is small, I knew them indirectly and I really liked their music and style. In December 2016, Andrei Bucureci put me in touch with Valeriu Borcos, the band's lead singer, to shoot a music video for them. From that point on, it all went by itself, meet-up, concerts, CDs, discussions, choosing the track, meet-up, concert, trading ideas, preparations, assembling a team, discussions, preparing the sets and costumes, scheduling the filming, postponing the filming, scheduling the filming, filming, montage, colorizing, official release, release in a French specialty magazine, montage, colorizing, official release. That's a fast-forward walk-through of the process. We chose to work with the track Mechanical Turk. It was our favourite from the album. Mechanical Turk was a machine considered the first chess-playing automaton; in fact, there was an actual chess player hidden inside, so it was all an illusion. The idea for the video was that of visual illusion, deformation, forced perspective, reflections, and chromatic minimalism. The end result was an original, visually striking music video.

IM

Thank you for your time!

Translated from Romanian by Rareș Grozea.

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA

EXHIBITIONS IN ROMANIA

Ioan Horvath Bugnariu. Litho

Maria Zintz

Ioan Horvath Bugnariu
Litho
Curatoare: Júlia Németh
13 octombrie – 1 noiembrie 2016
Galeria UAP din Sfântu-Gheorghe

Ioan Horvath Bugnariu a fost încă de la începutul carierei sale artistice adeptul unei arte prin care să poată dezvălui tarele existenței din prezentul trăit în fiecare zi, fiind interesat de problemele sociale, de relația individ-putere, de relațiile interumane, teme complexe, pe care le-a dezvoltat și le-a diversificat de-a lungul celor aproape 50 de ani de activitate creatoare. În perioada căutărilor, a alegerii drumului în artă, l-au ajutat chiar lucruri ce puteau să pară un balast, o povară, dar care s-au dovedit a fi tot atâtea mijloace de aprofundare a profesionalismului, ramificații ale drumului ce au convers către același punct. Ioan Horvath Bugnariu, absolvent al Institutului de Artă „Ion Andreescu" din Cluj în 1970, din 1974 cadru didactic (al Institutului de Artă), a trebuit să predea studenților, pe lângă desen, compoziție, gravură, arta cărții, publicitate, noțiuni de arhitectură interioară, fotografie artistică, tehnologia producției tipărite, istoria și arta scrisului. Toate acestea i-au modificat total viziunea asupra artei și i-au conturat, în scurt timp, drumul pe care merge de atunci până în prezent, începând încă de atunci să gândească abstract și compoziția.
Ioan Horvath Bugnariu a primit o bursă la Paris în anii 1972-1973, unde s-a apropiat de fotorealism, în mare vogă pe atunci, și de arta pop. A studiat la Paris „Caietele pedagogice" ale lui Malevici (la Muzeul Municipal de Artă Modernă) și tot acolo s-a apropiat de teoriile artei moderne ale lui Paul Klee și Vasili Kandinski, structuralizarea în creație transformându-i desenul din mijloc de expresie în mod de gândire, în lucrările sale strecurându-se acum și fotografia.
A fost tot mai des solicitat pentru publicitate și grafică de carte, reușind astfel să-și finanțeze grafica de șevalet. Nu depindea de vânzările în galeriile UAP și, mai ales, nu trebuia să recurgă la concesii. Se simțea liber să creeze și să mediteze la subiectele care îl preocupau, fără să fie nevoit să-și îngrădească creativitatea. Practica sa cu studenții în cea mai performantă tipografie – pe atunci – din România, cea de la Sibiu, l-a ajutat să performeze în tehnologiile producției tipărite. În aproximativ douăzeci de ani, a încheiat două mari cicluri de lucrări de grafică de șevalet, elaborate în tehnica offset. În primul ciclu, „Secvențe", care cuprindea 45 de lucrări, autorul lor dorea să demonstreze că putea din semnele grafice abstracte și din semne convenționale, din scriitură, să recompună o altă lume, total diferită, dar cu un mesaj plastic ce avea aceeași încărcătură emoțională, influențat de spiritul „pop". Introducerea scrisului în compozițiile de grafică de șevalet, chiar realizarea unor

Ioan Horvath Bugnariu
Litho
Curator: Júlia Németh
October 13 – November 01, 2016
U.P.A. Gallery from Sfântu-Gheorghe

Ioan Horvath Bugnariu has been, from the beginning of his artistic career, keen on a type of art which reveals the day-to-day existence, being interested in social issues, the relation between individual and power, interpersonal relations, complex topics, which he has developed and diversified over his nearly 50 years of creative activity. During the time of his search, of choosing his path in art, he was helped even by things that could have seemed useless or a burden, but which proved to be means of enhancing professionalism, ramifications of the road that converged towards the same point. Ioan Horvath Bugnariu, graduate of the "Ion Andreescu" Art Institute in Cluj in 1970, a professor at the same Institute beginning in 1974, had to teach students, besides drawing, composition, engraving, book art, advertising, notions of interior design, artistic photography, printed production technology, the history and art of writing. All these have completely changed his vision of art and shaped the path he has taken from then until now, beginning ever since then to think about composition in an abstract manner.
Ioan Horvath Bugnariu received a scholarship in Paris in 1972-1973, where he discovered photorealism, very popular back then, and pop art. In Paris, he studied Malevich "Pedagogical notebooks" (at the Municipal Museum of Modern Art), as well as Paul Klee's and Vasili Kandinski's theories of modern art, the structuring into creation transforming his drawings from a means of expression to a means of thinking, with photography becoming present in his works at that point.
His skills were increasingly often demanded for advertising and book graphics, thus managing to fund his easel graphics. He was not dependent on the sales in the UPA galleries and, moreover, he did not have to compromise. He felt free to create and to meditate on the subjects that preoccupied him, without having to hinder his creativity. His work experience with the students in the best printing house – at that time – in Romania, the one from Sibiu, helped him to perform in the field of printed production technologies. In about twenty years, he completed two large cycles of easel graphic works, using the offset technique. In the first cycle, "Secvențe" ("Sequences"), which included 45 works, their author wanted to prove that he was able to recreate a new world, a completely different one, out of abstract graphic signs as well as conventional ones, out of writing, but with a plastic message that had the same emotional load, influenced by the "pop" spirit. The introduction of writing into the easel graphic compositions, even the creation of works

lucrări numai din scriitură erau caracteristice picturii „pop". Șocul vizual produs de întregul material în ansamblul său, optimismul aparent și facilitatea înțelegerii lui datorită mijlocirii imaginii fotografice, s-a datorat creativității deosebite a artistului și a stăpânirii mijloacelor de exprimare la care ajunsese.
A început în 1980 să caute motive și motivație pentru un program chiar mai ambițios decât cel al „Secvențelor". Începuse o perioadă grea pentru cultura și arta românești, cu multe îngrădiri și reprimări, libertatea omului era tot mai mult limitată, întreaga existență împovărată de temeri și neajunsuri. Artistul voia să găsească ceva într-o lume ce părea fără speranță, pentru a trage un semnal de alarmă, ceva care să exprime falsul, lipsa de orizont. Și a găsit! A asistat la un concurs de motociclete pe zgură. Un concurs absurd, învârtitul în cerc, de fapt în gol, un sport murdar, cu indivizi care aleargă pe pistă unul după altul, împroșcându-se cu zgură și împroșcându-i și pe cei care-i priveau, atacându-se cu agresivitate doar pentru a trece primii linia de sosire. Concursul inutil și repetiția la nesfârșit deveniseră subiectul lui principal.
A fotografiat timp de doi ani toate concursurile „Dirt-track" pe pista de zgură de la Sibiu. Dintre sute de fotografii a ales două: un start și o secvență de concurs pe care le-a tipărit în 365 de variante de formă și culoare, conform zilelor anului. A lucrat timp de opt ani la realizarea acestui proiect. Pe parcurs, a îmbogățit materialul cu noi variante, dându-le sensuri și profunzimi nebănuite. Era modul său de a-și exprima revolta provocată de numeroasele nemulțumiri socio-existențiale în „epoca de aur".
Apoi, un nou program, la care lucrează și acum. Soluții tehnice impuse de computerizarea imaginii au înlăturat offsetul din prim-planul interesului artistic, dar a rămas, îmbogățită, experiența poligrafică cu tehnici tradiționale: litografie, fotolitografie, cologravură și combinațiile dintre ele. Lucrările lui Ioan Horvath Bugnariu din ultimii ani fac parte dintr-un program ce-și propune să evidențieze cinismul celor puternici, acuzând modul în care sunt promovate falsele elite, vedetele de carton, erotismul transformat în pornografie. A realizat și o bogată colecție de „relicve", constând din recuperarea și prelucrarea grafică ale unor obiecte aruncate (multe dintre ele fiind ambalaje), apoi o serie de replici la violența și cinismul presei scrise și ale televiziunii. Toate conexiunile dintre modalitățile de exprimare artistică și mesajul care trebuia transmis s-au cristalizat, ajungându-se la o clară definire a tipurilor de comunicare, dar a rămas intactă bucuria creației.
Apoi invazia de ambalaje de carton, călcate, turtite, ziare cu titluri șocante, vulgare, absurde, se înscriu ca simboluri, alături de cutii de conserve și de Coca-Cola, fotografii provocatoare cu tinere care vor să acceadă la o celebritate de carton, toate devin semne-simboluri ale societății de consum. Totul este de vânzare – această constatare plină de amărăciune este inspirată de o lucrare (ca și de altele): „Attikel nummer" – ce are aspectul unei ștampile rectangulare uriașe. Seria de lucrări pe baza obiectelor găsite se împarte în două categorii: litografii colorate și tehnici mixte, în care peste reproducerea fotolitografică a obiectului a imprimat una sau două culori prin tehnica cologravurii (tipar înalt). În seria de litografii intitulate „Ideas for All Events I-IV", Ioan Horvath Bugnariu a asociat și colajul, imprimând acestora caracterul de unicat. Prin utilizarea colajului a fost subliniat caracterul aleatoriu unic al asocierilor de pete, linii, texte din compoziție, așa cum se întâmplă și în realitate.
Indiferent de perioadă, Ioan Horvath Bugnariu a propus privitorului întrebări tulburătoare legate de locul omului în lume, în societate, de raporturile interumane, de aspecte cotidiene, doar aparent banale: singurătatea alergătorului de cursă lungă, concentrat asupra drumului său – alegorie existențială, cursele de motociclete dirt-track, o aluzie la automatismul și inutilitatea unor încrâncenări, ale unor ambiții, obositoare repetiții fără mobil generos, cu repetări ale unor acțiuni fără rost, care, înmulțite cu cele ale altor indivizi, fac ca viața cotidiană, dar și personală să devină un vacarm tot mai greu de gestionat. Mesajul e evident datorită ritmului sugerat, iar derularea cinetică, filmică a imaginilor, care se revendică tot din arta pop. Secvențele erau în relație de interdependență unele față de altele, urmărite cinetic, mărindu-se astfel suspansul urmăririlor, al ritmului agitat, dar înțelese ca un tot, pentru a pătrunde mesajul lor grav, dramatic și adeseori tragic.
Horvath Bugnariu a devenit unul dintre cei mai importanți graficieni din România, despre expozițiile sale scriind cei mai cunoscuți critici. Cincizeci de ani de creație, ce înseamnă proiecte care presupun coerență, dar și diversitate în abordarea temelor și a mijloacelor de expresie, a tehnicilor de lucru și, așa cum se întâmplă când o direcție artistică se naște pentru a reprezenta și reflecta o epocă, în cazul nostru, fiind vorba de pop-art, ea are viabilitate, are profunzime, nuanțând schimbările. Lucrările de acum ale lui Ioan Horvath Bugnariu se bazează pe simplificare, pe esențializare, dar simțim neliniștea, tensiunea, frământarea. O întrebare este pusă: spre ce ne îndreptăm?
Expoziția a beneficiat și de un catalog remarcabil, intitulat *Litho*, de o calitate estetică și tipografică deosebită, cuprinzând, alături de ilustrații ale lucrărilor, un text de analiză pertinentă a creației artistului, semnat de Julia Németh.

Ioan Horvath Bugnariu, *Libertatea 1*, 2016, litho, 65 x 49 cm. Prin amabilitatea artistului. (deasupra)
Ioan Horvath Bugnariu, *La vie en rose*, 2016, litho, 56 x 79 cm. Prin amabilitatea artistului. (pagina alăturată)

only out of writing was characteristic of "pop" painting. The visual shock produced by the material as a whole, the apparent optimism and the ease of understanding it through the intermingling of the photographic image, was due to the artist's exceptional creativity and mastery of the means of expression he had come to.
In 1980, he started to seek reason and motivation for an even more ambitious program than the "Sequences". A difficult period for Romanian culture and arts had begun, with many restrictions and suppressions, with people's freedom becoming increasingly limited, all of existence burdened by fears and shortcomings. The artist wanted to find something in an apparently hopeless world, something to expose

the fakeness, the lack of horizons. And he found it! He attended a motorcycle contest on slag. An absurd contest, which implied spinning in a circle, actually in a void, a dirty sport, with individuals running along the track one after the other, splashing themselves with slag and splashing the spectators, attacking aggressively one another just to be the first to cross the finish line. The useless competition and the endless repetition became his main subject.
For two years, he photographed all the "Dirt-track" contests on the slag track in Sibiu. Among the hundreds of photos he chose two: the beginning and one scene of the contest, which he printed in 365 variants of form and color, according to the days of the year. He worked for eight years to complete this project. Along the way, he enriched the material with new variants, giving them unpredictable meanings and depths. It was his way of expressing the revolt caused by the numerous socio-existential discontents in the "golden age".
Then, a new program, which he is still currently working on. The technical solutions imposed by image computerization have removed the offset from the forefront of artistic interest, but the rich polygraphic experience could still be found in traditional techniques: lithography, photolithography,
collagraphy and their combinations. Ioan Horvath Bugnariu's recent works are part of a program that aims to highlight the cynicism of the powerful, accusing the promotion of false elites, of fake celebrities, eroticism turned into pornography. He also created a rich collection of "relics" consisting of the recovery and graphic processing of discarded objects (many of which were packaged), then a series of replies to the violence and cynicism of the written media and television. All the connections between the ways of artistic expression and the message to be transmitted crystallized, reaching a clear definition of the types of communication, but the joy of creation remained intact.
Then the invasion of cardboard packaging, trodden, crushed, newspapers with shocking, vulgar, absurd titles, symbolize, alongside tins and cans of Coca-Cola, as well as provocative photos of young women who aspire to become celebrities, consumer society. Everything is for sale - this bitter finding is inspired by a work: "Attikel nummer" – which has the appearance of a huge rectangular stamp. The series of works based on the objects found is divided into two categories: collagraphy and mixed techniques, in which over the photolithographic reproduction of the object one or two colours were printed through the technique of cardboard engraving (high printing). In the series of lithographs entitled "Ideas for All Events I-IV", Ioan Horvat Bugnariu also associated the collages, imprinting on them their unique character. By using the technique, the unique random character of the associations of spots, lines, texts from the composition, as it happens in reality was emphasized.
Regardless of the period, Ioan Horvath Bugnariu proposed to the viewer some disturbing questions related to one's place in the world, in society, to interpersonal relations, to daily aspects, only seemingly trivial: the loneliness of the long-distance runner, focused on his path – an existential allegory, dirt-track motorcycle races, an allusion to the automatism and futility of certain struggles, ambitions, tiresome repetitions of meaningless actions, which, multiplied by those of other individuals, make up daily life, as well as the personal one, increasingly difficult to manage. The message is obvious due to the suggested rhythm, and the kinetic, film-like development of the images draws on pop art. The sequences were in a relation of interdependence, followed kinetically, thus increasing the suspense, the agitated rhythm, but understood as a whole, to penetrate their serious, dramatic and often tragic message.
Horvath Bugnariu has become one of the most important graphic artists in Romania, and the most famous critics have written about his exhibitions. Fifty years of creating projects which imply consistency, but also diversity in addressing themes, means of expression and working techniques and, as it happens when an artistic direction is born to represent and reflect an era, in our case, it has viability and depth. Ioan Horvath-Bugnariu's works nowadays are based on simplicity, on essentialization, but one can feel the anxiety, the tension, and the fret. One question is being asked: what are we heading for?
The exhibition also benefited from a remarkable catalogue, called Litho, of outstanding aesthetic and typographic quality, including, along with illustrations of the works, a relevant analysis of the artist's creation, signed by Julia Németh.

Translated from Romanian by Roxana Ghiță.

Ioan Horvath Bugnariu, *Libertatea 1*, 2016, litho, 65 x 49 cm. Courtesy of the artist. (opposite page)
Ioan Horvath Bugnariu, *La vie en rose*, 2016, litho, 56 x 79 cm. Courtesy of the artist. (above)

#aesplusf #inversomundus #art #europeanart #contemporaryart #videoart #instaart #classicalart #medieval #symbolism #arthistory #film #animation #artfilm #photography #painting #artcollective #artoftheday #gallery #artfair #shit #chimera #creature #octopug #pugtopus #rich #poor

Octav Avramescu

AES + F Inverso Mundus
Curator: David Elliott
30 septembrie – 4 noiembrie 2016
Mobius Gallery
București

Prolificul colectiv rus AES+F, însoțit de un reputat curator englez, David Elliott, care este, între altele, și autorul unui catalog despre lucrarea adusă de AES+F, au sosit spre sfârșit de 2016 în jurul datelor Nopții Albe a Galeriilor din București la Mobius Gallery, într-un context de schimb de artiști dintre această galerie locală și Triumph Gallery din Moscova, care va expune lucrările pictorului Roman Tolici. Cu peste 100 de expoziții solo în muzee și galerii din lumea întreagă, prezenți de două ori la Bienala de la Veneția, colecționați de instituții precum Centrul *Georges Pompidou* din Paris sau Galeria de Stat Tretiakov din Moscova, AES+F au proiectat la Mobius Gallery o caracteristică „grand visual narrative" – grandioasă narațiune vizuală – așa cum practică deja de mulți ani, explorând valori, vicii și conflicte ale culturii contemporane în sfera globală.
Direct din „sfera globală", am preferat pentru discuția care urmează să reproduc, în locul unui titlu, formulele de înscriere ale lucrării video aduse, Inverso Mundus, care sunt practicate chiar de AES+F, în engleză, prin #-uri folosite de ei pe rețelele sociale. Sunt urmăriți acolo de o lume întreagă atunci când își anunță prezența la importante expoziții sau târguri, așa cum s-a întâmplat și cu tripticul video, în proiecție simultană, cu durată de 38 min. (există și în formulă de 7 proiecții simultane sau una singură), adus la București. Nu am putut discuta direct cu ei toți acești termeni, însă recurența cu care ei sunt folosiți de colectivul rus pe internet devine totuși clară.
Întâlnirea de la București cu membrii grupului AES+F – activ internațional începând cu 1989 și denumit astfel după numele membrilor, arhitecții conceptuali Tatiana Arzamasova și Lev Evzovici, designerul multidisciplinar Evghenii Sviațki și, mai târziu, fotograful Vladimir Fridkes – a fost sensibil influențată de existența prealabilă a multor informații despre piesa prezentată și chiar și a unor extrase din aceasta, publicate de ei înșiși pe internet. Desigur, în comunicarea locală de acum a unui astfel de important eveniment artistic, rolul de premieră în România pentru prezentarea lucrării, într-un context controlat cum e o galerie de artă, e foarte important, la fel ca și întâlnirea dintre artiști și public sau prezentarea produselor derivate, oferite spre considerația eventualilor colecționari. Rămâne însă mai greu de formulat dacă o astfel de lucrare e reiterată pentru mesaj sau pentru masaj (senzorial, pentru a prelua celebra formulă a lui Marshall McLuhan)?
Prin prezența curatorului, mandatat de artiști să vorbească mai bine decât ei despre lucrare, afirmarea oricărei poziții e, de fapt, o confirmare a ceea ce ar fi trebuit deja să știm și o deschidere spre subiecte tangențiale. Iată așadar mai jos o discuție clasicizantă, așa cum o cere statura invitaților Galeriei Mobius.

AES + F, *Inverso Mundus*, instalație video HD (versiuni pe 7, 3 și 1 canal, durata 38 min.), serie de capturi și de imagini (colaje digitale). Prin amabilitatea AES+F și Mobius Gallery. (pagina alăturată și următoarele pagini)

Octav Avramescu

AES + F Inverso Mundus
Curator: David Elliott
30 September – 4 November 2016
Mobius Gallery
Bucharest

The prolific Russian art collective AES+F, accompanied by a famous English Curator, David Elliot, who is, among other things, the author of a catalogue about the work brought in by AES+F, has arrived towards the end of 2016, around the dates of Bucharest's White Night of the Galleries, at Mobius Gallery, in the context of an artist exchange between said local gallery and Triumph Gallery in Moscow, which will exhibit the works of painter Roman Tolici. With over 100 solo shows in museums and galleries around the world, showcased twice at the Venice Biennale, collected by institutions like the Georges Pompidou Center in Paris or the State Tretyakov Gallery in Moscow, AES+F have projected for Mobius a characteristic "grand visual narrative", as they've been doing for many years, exploring values, vices, and conflicts of global contemporary culture.
Straight from the "global sphere", I opted for reproducing, for the following discussion, instead of titles, the registering formulas for Inverso Mundus, the work they brought, used by AES+F themselves, in English, through hashtags used on social networks. They are followed there by an entire world when they announce their presence at some relevant exhibition or fair, as was the case with the video triptych, simultaneously projected, 38 minutes in length (it also exists in a 7 simultaneous projection or just one projection version) brought to Bucharest. I couldn't discuss all these terms with them directly, but their recurrence in the Russian collective's internet posts is clear. The meeting with the members of AES+F – internationally active since 1989 and named after the names of the members, conceptual architects Tatiana Arzamasova and Lev Evzobici, the multidisciplinary designer Evghenii Sviatski, and, later, photographer Vladimir Fridkes – in Bucharest was noticeably influenced by the preexistence of a lot of information about the presented piece and even of some excerpts, published by themselves on the internet. Of course, for the current local communication of such an important artistic event, its status of premiere in Romania for the presentation of the piece, in the controlled context of an art gallery, is very important, like the meeting between artists and public or the presentation of derivative products, offered for the consideration of potential collectors. It is harder to state whether such a piece is reiterated for the message or for the (sensorial) massage (to cite Marshall McLuhan's famous phrase).
Through the presence of the curator, mandated by the artists to talk about the work better than themselves, the taking of any position is, in fact, a confirmation of what we should have already known and an opening towards tangential topics. Here is therefore a classic discussion, as the status of Mobius Gallery's guests demands.

AES + F, Inverso Mundus, HD video installation (7-, 3-, and 1-channel versions, duration 38 min), series of stills, and series of pictures (digital collages). Courtesy of AES+F & Mobius. Gallery. (opposite page and following pages)

OCTAV AVRAMESCU

În această abordare a artei video prin HD, imaginea cu „definiţie înaltă”, proiectată la mari dimensiuni, te împinge să gândeşti formal, fiind, aş zice, mai puţin întâlnită aici. Prin figurativ HD se aseamănă chiar cu pictura lui Roman Tolici şi este, de asemenea, mai puţin reprezentativă pentru perspectiva altor artişti vizuali de aici.

DAVID ELLIOTT

Da, proiecţiile AES+F au o dimensiune arhitecturală, când intri în sală, devii parte din film. În alte spaţii expoziţionale, asta era şi mai clar, fiind mai mult loc. Fizic e dificil să priveşti mai multe proiecţii mari, trebuie să mergi de la una la alta. Deci, pe de o parte, e ca o arhitectură cu pereţi care se mişcă, dar pe de altă parte, sunt ca frescele, toate imaginile se referă la clasicism într-o formă sau alta, chiar dacă unele sunt modificate prin influenţe din modernitate şi modernism, adesea în feluri îngrijorătoare şi dezgustătoare – nazism şi jocuri pe calculator, spre exemplu. Se suprapun însă toate, aşa cum în filmele SF sunt acele ecrane din navele spaţiale pe care defilează imagini aleatoare, dar, din când în când, poţi opri una şi ca să o măreşti… Aici sunt o serie de incidente de frescă ce poartă nişte mesaje, informaţie de bază care are încifrate paradoxuri, conflicte, comentarii marginale, lucruri văzute cu coada ochiului, ceva care dă dovadă de o factură atât clasică, precum şi populară, parte acum din arta pop.

OA

Deci comentariul acesta se vrea monumental, chiar dacă e despre ce-şi face arta pop ei înseşi?

DE

Da, se vede şi influenţa jocurilor pe calculator. Poate nu aşa de mult în *Inverso Mundus*, cât în *Last Riot*, o altă instalaţie video AES+F în HD 3 canale, din 2005, despre o lume virtuală generată de lumea în care trăim acum, în care sexul, ideologia, istoria sau etica

sunt mai puţin importante decât calitatea de participant, de „erou” al unui joc. *Inverso Mundus* e despre cele 7 vârste ale omului, despre trecerea timpului, despre sărăcie şi bogăţie, despre fericire şi durere, iar toate aceste polarităţi au loc într-un cadru creat special pentru a nu fi emotiv, deci care nu cere publicului să se identifice cu un personaj sau altul, ci i se arată. Ca într-o frescă quattrocento câteodată, altă dată ca într-un mare Rubens, o bacanală sau un tablou de război – e un mod de comunicare cu o mare tradiţie, iar AES+F a reanimat-o, a recuperat-o din unidirecţionalitatea realismului socialist. Şi dintr-o grămadă de realism nesocialist, dar istoricii de artă nici nu au început încă să discute despre acestea. Voi nici măcar nu aveţi realism socialist în muzee aici, ceea ce e destul de trist.

OA

Avem în Bucureşti un muzeu de artă contemporană, pus într-o clădire care face cumva referinţă la vremurile acelea…

DE

Nu, eu am o problemă cu un muzeu de artă contemporană pus într-o astfel de clădire. E prea mult, îngreunează percepţia şi face totul să pară prost. Dar ca să nu se întâmple în prezent sau viitor ce s-a întâmplat deja în trecut, realismul socialist nu trebuie ascuns sau distrus. Însă asta e, este probabil hybris. Şi capitalismul are hybrisul lui…

OA

Imaginaţia rabelaisiană, publicaţiile vechi de colportaj despre

OCTAV AVRAMESCU

In this approach to video art in HD, high definition imagery, projected large, makes you think formally, being, I'd say, less common here. Through HD figurativeness, it's actually similar to the paintings of Roman Tolici and is also less representative for the perspective of other visual artists here.

DAVID ELLIOTT

Yes, the projections of AES+F have an architectural dimension to them; when entering the room, you become part of the film. In other exhibition spaces, this was even clearer, as there was more space. Physically speaking, it is hard to view multiple large projections; you have to go from one to another. So, on the one hand, it is like an architecture of moving walls, but, on the other hand, they're like frescoes; all images reference classicism in one way or another, even if some are altered through influences from modernity and modernism, often in unsettling and disgusting ways – Nazism and video games, for example. They all overlap though, like those screens in space ships in Sci-Fi films, where there's a flurry of images, but, from time to time, you can stop one to zoom in on it… Here there's a series of fresco incidents bearing certain messages, basic information that has encoded conflicts, marginal commentaries, things seen from the corner of one's eye, something that bears a classical mark, as well as a popular one, now part of pop art.

OA

So this commentary aspires to monumentality, even if it is about what pop art is doing to itself?

DE

Yes, you can also see the influence of video games. Maybe not as much in Inverso Mundus as in Last Riot, another AES+F video installation in HD in 3 channels, from 2005, about a virtual work generated by the word in which we live now, in which sex, ideology, history, or ethics are less important than the quality of participant, of being the game's "hero". Inverso Mundus is about the seven ages of man, about the passing of time, about poverty and wealth, about happiness and pain, and all these polarities take place in a framework crafted so as to not be emotional, therefore not expecting the public the audience to identify with one character or another, but displaying itself to it. Like in a fresco of the quattrocento in one, like in a large Rubens in another, a bacchanal or a war painting – it is a way of communicating with a great tradition, and AES+F reanimated it, redeemed it from the unidirectionality of socialist realism. And from a whole lot of non-socialist realism, but art historians have not even begun addressing that. You don't even have socialist realisms in the museums here, which is quite a pity.

OA

We do have a contemporary art museum here in Bucharest, placed in a building that somewhat references those times…

DE

No, I have a problem with a contemporary art museum being placed in such a building. It's too much; it burdens perception and makes everything seem bad. But, so that was has already happened in the present doesn't happen in the present or future, socialist realism mustn't be hidden or destroyed. But such is the way of things, probably fuelled by hubris. Capitalism has its hubris as well…
Rabelaisian imagination, old colportage publications on monstrosities,

monstruozități, alte imagini populare delirante, la care expoziția face referință, nu erau gândite pentru un consum rapid? Cum poți face referință la efemer, fără a împrumuta aspectul? Nu creează asta o distanțare pretențioasă?

AES+F

Ideea noastră, din această perspectivă, e că facem caricaturi, dar cu atitudinea că le facem ca pe niște fresce din biserici, care trebuie să fie acolo pentru secole înainte. Și invers, dacă ai un mesaj serios, el trebuie înscris la fel de efemer și ușor precum o caricatură. La noi, tot ce e serios are o distanță umoristică. Iar tot ce e ironic are ceva foarte serios înăuntru. Acesta e chiar spiritul vremurilor noastre. Unii oameni politici, care ar trebui să ne dea mesaje serioase, eșuează total la acest capitol. Iar cu „Charlie Hebdo" am văzut cum caricaturile pot deveni probleme serioase pentru oameni.

DE

Însă, între secolul XVII și începutul secolului XX, puterea era privită foarte diferit în literatura populară. Chiar și înainte, la romani, cu ocazia saturnaliilor, tot ce se întâmpla era o supapă care exprima, de fapt, normalitatea sărăciei, a nefericirii. Toți oamenii aveau locul lor bine fixat și nu exista cu adevărat o senzație revoluționară, ca de exemplu în benzile desenate din anii '60. Prin parodierea Americii clasei de mijloc, a masculinității, aceste publicații ne arată că puterea era discutabilă la acel moment, că era cumva un adevărat vacuum de putere în Vest, un spasm oedipian al unei generații care a crescut fără război.

OA

Putem și noi, aici, în Est, prelua ca fiind a noastră povestea vestică a consumerismului, crescând încet, încet. Dar să nu uităm că totuși nu este chiar așa, aveți multă experiență curatorială cu artiști apăruți în contexte specifice de deschidere relativ tardivă: mă refer la bienalele organizate în 2012 la Kiev sau în 2014 la Moscova, dar și numeroase experiențe profesionale la Istanbul, în mai multe locuri în Asia.

DE

Visul socialist a eșuat, a fost ridicol, opresiv, nimeni nu a rămas cu nimic. Decăderea unitarului a dus la afirmarea alterității. Se zice că Reagan și Thatcher au învins în Războiul Rece, dar, de fapt, a învins entropia. Odată ce au apărut crăpăturile într-o construcție totalitară, totul a colapsat. Acum trebuie să ieșim din binaritatea unui Vest și a unui Est distincte. Și pe vremea Războiului Rece, Estul și Vestul erau ca niște oglinzi. Ziceau că cred în lucruri diferite, chiar credeau, dar dorințele, chiar și atunci când se exprimau de către state, erau foarte similare. Dorința de a cuceri mai mult teritoriu ideologic, întrecerea de a ajunge în spațiu, dorința de a produce, acum ni se pare imposibil a compara economia sovietică din tabăra colectivistă cu economia de piață din Vest, pentru că în colectivism consumatorii erau oprimați, sigur, dar venitul individual, standardul de trai nu erau așa de rele și, mai ales din punct de vedere educațional, era destul de bine. Conducători de taxi care au citit Jack London… Acum nimeni nu mai citește nimic! Discuțiile de familie din bucătărie, despre chestiuni importante, lipsa de publicitate, ai putea zice că era o formă de izolare, iar prețul plătit era teroarea, dar asta nu e o ecuație. Un răspuns e dificil. Vorbind despre politică, lideri capabili de mult rău există peste tot, însă ambele sisteme aveau și puncte forte, niciunul nu e sortit pieirii: poate exista un socialism uman, la fel ca un capitalism uman, există o cale de mijloc în care pot fi utile ambele. E normalizarea politicilor opoziționale, care apare în filosofia secolului al XVIII-lea. Există o nevoie de luptă, de revoluție, în toate situațiile. Dacă o duci material prea bine, există o nevoie umană de a lupta pentru a ieși din asta și a fi cu adevărat o ființă umană. Depinde și de cultură, ușurința cu care poți vedea care e spațiul public: acesta nu e un loc în care ești manipulat, ci unul în care poți fi agent liber.

OA

Asta e poate și relația dintre societate și artist. Cum e conectată munca voastră cu țara în care trăiți?

AES+F

Lucrarea este conectată la Rusia în același fel în care este conectată la România: oamenii o înțeleg întotdeauna local. Săracii dând bani bogaților, asta se întâmplă în feluri diferite peste tot. Arta nu poate spune direct nimănui cum să gândească sau să simtă. Acesta este și scopul fabulei, al expresiei aforistice.

DE

Când am început să pot alege ce expoziții să fac și ce artiști pot arăta, prin anii '70, am descoperit că în Anglia oamenii care ar fi trebuit să aibă o relație cu arta modernă și contemporană înaintea mea nu erau în stare să decidă ce era important și ce era bun în afara unor contexte foarte limitate. O adevărată boală occidentală. Nici urmă de Europa de Est, iar Asia și Africa nici nu existau. Iar asta era ridicol. Asta însemna să ai o perspectivă colonialistă. Iar din anii '80 asta s-a compus cu creșterea importanței pieței în deciziile muzeelor de a expune ceva.

OA

Ce părere aveți de suta de euro oferită de Ambasada Rusiei în campania pentru cumpărarea Cumințeniei Pământului de către statul român?

DE

Dacă statul a decis să comunice cetățenilor că e cazul să devină intelectuali și să aprecieze arta lui Brâncuși, atunci ambasada probabil a încercat să zică: o vreți sau nu o vreți?

OA

Mulțumesc!

other delirious popular images that the exhibition references, weren't they all conceived for quick consumption? How can you reference the ephemeral without also borrowing the aspect? Doesn't this create a pretentious distancing?

AES+F

Our idea, from this perspective, is to create caricatures, but with the attitude that we're making them like church frescos, that must remain for centuries to come. And, conversely, if you have a serious message, it has to be inscribed as ephemeral and light as a caricature. For us, everything serious has a humorous distance. And everything ironic has something very serious to it. This is truly the spirit of our times. Some politicians, who should be sending us serious messages, fail completely at it. And with "Charlie Hebdo", we have seen how caricatures can become serious issues for people.

DE

However, between the 17th and the beginning of the 20th century, power was viewed very differently in popular literature. Even before, for the Romans, with the occasion of the Saturnalia, everything that happened was an outlet expressing, in fact, the normality of poverty, of unhappiness. Everybody has their assigned places and there wasn't really a revolutionary feeling, like in the comics of the '60s. By parodying the American middle class and masculinity, these publications show us that power was questionable at the time, that there was really a sort of power vacuum in the West, an oedipal spasm of a generation raised without war.

OA

We here in the East can also claim the western narrative of consumerism as our own, which is slowly growing. But let's not forget that that's not quite right; you have a lot of curatorial experience with artists emerging in contexts where an opening [towards the West] came rather late: by this I mean the biennials organized in 2012 in Kiev or in 2014 in Moscow, but also the numerous professional experiences in Istanbul and in other locations in Asia.

DE

The socialist dream failed; it was ridiculous, oppressive, and nobody got anything out of it. The downfall of the unitary led to the rise of otherness. They say that Reagan and Thatcher won in the Cold War, but, in fact, it was entropy that won. Once fissures were made in a totalitarian construction, everything collapsed. Now we must escape the dichotomy of a distinct West and East. Even during the Cold War, the East and the West were like mirrors. They claimed to believe in different things, which they really did, but their desires, even when expressed by states, were very similar. The desire to conquer more ideological territory, the space race, the desire to produce; now it seems to us impossible to compare the Soviet economy in the collectivist camp with the West's market economy, because in collectivism consumer were oppressed, granted, but the individual income, the standard of living, weren't so bad, and, especially from an educational point of view, it was quite good. Taxi drivers who had read Jack London… Now nobody reads anything! Family dinner conversations about important matters, the lack of advertising; you could say that was a form of isolation, and the price to pay was terror, but this isn't an equation. It's difficult to give an answer. When speaking about politics, leaders capable of much evildoing exist everywhere, but both systems had their pluses; none was doomed to fail: there can be a humane socialism as there can be a humane capitalism; there is a middle path where both can prove useful. It's this normalization of oppositional policies; that appears in 18th century philosophy. There's this need for battle, for revolution in all situations. If you're materially to well off, there comes this human need to fight in order to escape it, to become truly human. It depends on the culture as well, the ease with which you can see the public space: this isn't a place where you're being manipulated, but one where you can be a free agent.

OA

This is perhaps also the relation between society and artist. How is your work connected to the country you live in?

AES+F

The work is connected with Russia the same way it is connected to Romania: people always understand it locally. The poor giving money to the rich: this happens everywhere, in different forms. Art can't tell straight up tell anybody how to think or feel. This is the purpose of the fable, of aphoristic expression.

DE

When I started being able to choose what exhibitions to make and what artists to exhibit, around the '70s, I discovered that in England people who were supposed to have had a relationship with modern and contemporary art before me weren't able to decide what's important and what's good outside of some very limited contexts. Truly a Western disease. No mention of Eastern Europe, and Asia and Africa didn't even exist. And that was ridiculous. That's what it means to have a colonialist perspective. And from the '80s on this coupled with the increasing importance of the marked in museum exhibiting decisions.

OA

What do you think about the hundred Euros offered by the Russian embassy for the campaign for the purchasing of the "Cuminţenia Pământului" by the Romanian state?

DE

If the state decided to tell its citizens that it's high time they became intellectuals and started appreciating Brâncuși's art, then the embassy probably tried to say: do you want it or not?

OA

Thank you!

Translated from Romanian by Rareș Grozea.

Performativitatea în arta contemporană sau râsul la conservă

Corina Ilea

Incizie cu cuțitul de bucătărie prin viitorul crud a 100 de ani în urmă

Artiști: Guy Ben-Ner, Luchezar Boyadjiev, Paul Buck, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, Ivars Gravlejs, Yoshua Okón, Larissa Sansour, W. Mark Sutherland, Kenneth Tin-Kin Hung

Curatoare: Simona Nastac

10 mai – 28 august 2016
SPAȚIU INTACT
Cluj-Napoca

Care este legătura dintre un bărbat care se strecoară printr-o ușă în miniatură, pentru a purta o conversație cu camera care filmează, repetând neinteligibil aceleași cuvinte și, în mod compulsiv, aproape aceleași gesturi; un cor de muncitori, femei și bărbați care, sub îndrumarea unui dirijor, cântă sau exersează o simfonie-cacofonie de râsete – râsete din serialul *Friends* sau râsetele vrăjitoarelor din Pădurea Neagră – pentru ca mai apoi să le ambaleze, înregistrate, în conserve de metal, cu ajutorul unei linii de producție rudimentare? Care este legătura dintre conflictele din Orientul Mijlociu, un balon care se dezumflă și un blender în funcțiune; un balon cu aer cald, supradimensionat, de forma unui pumn, tras de sfori pe un câmp; dintre *Game of Thrones* și Hillary Clinton, Donald Trump, Bernie Sanders și Ted Cruz în varianta zombie; sau Miley Cyrus care ia forma unui pui jumulit de pene și jocurile video interactive; dintre logourile unor mari corporații, vârsta perfectă pentru a fi președinte al Statelor Unite ale Americii și muzica *Bigg Thangs* de Kool & The Gang; dintre panouri publicitare uriașe, bodybuilding și reclame pentru corpul perfect, suprapuse peste arhitectura orașului Sofia; dintre litere tastate aleatoriu și poezia sonoră; dintre pui congelați aruncați pe fereastră și peretele unui cuptor construit artizanal, într-un spațiu domestic sau replicat în interiorul unei galerii de artă, în cazul de față Spațiu Intact din Cluj-Napoca? Cum se poate stabili o legătură între elemente atât de disparate? Cine și pe baza căror criterii face selecția, ordonarea sau clasificarea lor? Lista poate continua, cu multiple posibile analogii, aparent incongruente sau bazate pe o conexiune care scapă firului cauzal direct. Însăși enumerarea de mai sus ar putea fi radical diferită. Este ea o listă de tipul taxonomiei propuse de Borges, pentru care animalele se împart în următoarele categorii: a) aparținătoare împăratului; b) îmbălsămate; c) îmblânzite; d) purcei de lapte; e) sirene; f) fabuloase; g) câini în libertate; h) incluse în prezenta clasificare; i) care țopăie ca smintitele; j) nenumărate; k) desenate cu o foarte fină pensulă din păr de cămilă; l) et caetera; m) care abia au spart urciorul; n) care de la distanță par muște? Sau, mai degrabă, așa cum sublinia Foucault, „ceea ce … ne apare ca farmecul exotic al unei alte gândiri este tocmai limita gândirii noastre?” În cazul expoziției care propune toate aceste analogii și ordini posibile, nivelul semnificației se stabilește prin vecinătățile și juxtapunerile astfel create, cât și prin implicarea performativă a vizitatorului în demersul expozițional.
Titlul expoziției curatoriate de Simona Nastac la galeria Spațiu Intact din Cluj-Napoca face referire la fotomontajul cu accente distopice *Cut with the Kitchen Knife Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany* (1919-1920) al artistei Hannah Höch, o lucrare dada cu puternice inflexiuni politice în raport cu situația Germaniei de după Primul Război Mondial. Pornind de la premisele Dada, bazate pe ironie, nonsens, hazard și nihilism, generate în contextul destructiv al războiului, curatoarea extinde antiproiectul propus de Dada în spațiul artistic și geopolitic contemporan, urmărind „să probeze că spiritul Dada e la fel de viu și tăios și azi, în stare să penetreze straturile dense ale puterii și să-i expună practicile de influență și control. Expoziția examinează totodată în ce fel răspund artiștii azi forțelor și

Performativity in contemporary art, or canned laughter

Corina Ilea

Cut with the Kitchen Knife through the Raw Future of 100 Years Before

Artists: Guy Ben-Ner, Luchezar Boyadjiev, Paul Buck, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, Ivars Gravlejs, Yoshua Okón, Larissa Sansour, W. Mark Sutherland, Kenneth Tin-Kin Hung

Curator: Simona Nastac

10 May – 28 August 2016
SPAȚIU INTACT
Cluj-Napoca

What is the link between a man making his way through a miniature door to have a conversation with the camera, repeating, unintelligibly, the same words and, compulsively, with almost the same gestures; a choir of workers, both men and women, who, guided by a conductor, sing or rehearse a cacophonic symphony of laughter – laugh tracks from Friends or the laughter of the witches of the Black Forest – only to then pack the recordings in metal cans on a rudimentary assembly line? What's the link between the conflicts in the Middle East, a deflating balloon, and a working blender; an oversized hot air balloon, in the shape of a fist, led by a rope across a field; between Game of Thrones and zombified Hillary Clinton, Donald Trump, Bernie Sanders, and Ted Cruz; or between Miley Cyrus in the shape of a defeathered chicken and interactive video games; between the logos of giant corporations, the perfect age to become president of the United States, and the music of Bigg Thangs de Kool & The Gang; between giant billboards, bodybuilding, and adverts for perfect bodies, overlaid on the architecture of Sofia; between letters typed at random and sound poetry; between frozen chickens chucked out the window and the wall of a craft oven, in a domestic space, or a replica of one in the inside of an art gallery, namely, in this case, Spațiu Intact in Cluj Napoca? How can a link be made between such disparate elements? Who makes the selection, ordering, and classification, and on what criteria?
The list can go on with numerous possible apparently incongruent, or based on a connection that eludes a direct causal chain, analogies. The above enumeration itself could be radically different. Is it a list in the style of Borges' taxonomy, in which animals fall into the following categories: a) those that belong to the emperor, b) embalmed ones, c) those that are trained, d) suckling pigs, e) mermaids (/ sirens), f) fabulous ones, g) stray dogs, h) those that are included in this classification, i) those that tremble as if they were mad, j) innumerable ones, k) those drawn with a very fine camel hair brush, l) et cetera, m) those that have just broken the flower vase, n) those that, at a distance, resemble flies? Or, rather, as Foucault underlines, "the thing we apprehend in one great leap, the thing that, by means of the fable, is demonstrated as the exotic charm of another system of thought, is the limitation of our own"? In the case of this exhibition, which proposes all these possible analogies and orders, the level of signification is established through the thus-created adjoinings and juxtapositions, as well as through the performative involvement of the viewer in the exhibition.
The title of the exhibition curated by Simona Nastac at Spațiu Intact gallery in Cluj-Napoca references the title of Hannah Höch dystopian-tinged photomontage Cut with the Kitchen Knife Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany (1919-1920), a dada work with powerful political connotations relating to the situation of Germany after WWI. Starting from dada premises, based in irony, nonsense, randomness, and nihilism, generated in the destructive context of the war, the curator extends the anti-project proposed by dada into the contemporary artistic and geopolitical space, aiming "to test whether the spirit of dada is just as alive and sharp nowadays, able to penetrate the dense layers of the powers that be and to expose its practices of influence and control. The exhibition examines at the same time the ways in which artists today respond to the forces and contradictions of the present, one century before the Dadaists redefined the idea of art, offering the first parodic, yet profoundly critical, norm for its liberation".
The curatorial gesture proposed by Simona Nastac is solid and convincingly argued, plotting an exhibition discourse with strong

contradicțiilor prezentului, un secol după ce dadaiștii au redefinit ideea de artă, oferind prima normă parodică, dar profund critică pentru eliberarea ei."
Gestul curatorial propus de Simona Nastac este solid și argumentat convingător, tentând un discurs expozițional cu puternice note parodice, în care teatralitatea joacă un rol important. Regulile performativității se impun încă de la intrarea în spațiul galeriei, care oferă o selecție eterogenă de manifestări artistice. Artiștii prezentați fac parte din spații socioculturale diverse, din Israel, România, Palestina, Canada, America, Letonia, Bulgaria, Mexic, Slovacia și Anglia. Proiectul fotografic expus pe perete – seria de printuri digitale, se intersectează cu animația, proiecția video, poezia sonoră, instalația interactivă, sculptura și obiectul. Un zid de cărămidă în șantier, aflat la intrarea în expoziție, face trecerea înspre un monitor așezat pe podea, în care celebrele personaje Pat și Mat din desenul ceh omonim construiesc artizanal același zid. Instalația aparține artistului leton Ivars Gravlejs. De la bun început, paradigma de interpretare este stabilită în zona parodiei și a ironiei. Scena este pregătită pentru confluența dintre reprezentare și realitate, dintre trecut și prezent, dintre politic și traumă și recuperarea lor repetitivă – niciodată completă – în manifestarea artistică, dintre imaginea fixă sau dinamică și obiectul sau instalația site-specific. Avem de-a face cu o mise-en-scène în care preceptele Dada sunt jucate oblic.
Trecerea de la un mediu artistic la altul nu aduce dublare de sens, ci mai degrabă se manifestă ca o formă de intruziune, de preluare performativă: domeniul reprezentării pare a se replica nu doar în zidul încă neterminat care se extinde în schiță pe peretele adiacent, ci și în micul cosmonaut / Palestinaut (primul Palestinian pe lună) sau în stativul de cutii aflat în fața zonei de proiecții video, care amintește de cutiile Campbell ale lui Warhol, dar care pretind a conține râsete în conservă.
Spațiul expozițional este saturat nu doar de dublări formale, ci mai cu seamă este experimentat prin eterogenitatea la care vizitatorul este supus, ceea ce face ca relația obiect-imagine să nu fie imediat vizibilă. Lucrarea video *Canned Laughter* (2009) a lui Yoshua Okon este inclusă într-o succesiune loop de patru proiecții video, astfel încât publicul se confruntă cu o formă de virusare a sensului. Râsul conservat se asociază cu balonul supradimensionat în formă de pumn al artistelor Anetta Mona Chișa și Lucia Tkacova, în lucrarea video *Try Again. Fail Again. Fail Better* (2011), sau cu interiorul domestic dominat de zgomote artizanale pe fundalul cărora se profilează spațiul conflictelor din Orientul Mijlociu din lucrarea video *Soundtrack* (2013) a lui Guy Ben-Ner. Acesta apropriază coloana sonoră din *War of the Worlds* (2005) a lui Steven Spielberg și repune în scenă demersul hollywoodian în cheie domestică, generând astfel o analiză subversivă a raportului dintre public și privat, extins la nivelul traumei politice, prezente prin imagini video preluate din surse media online și TV ale conflictului israelo-palestinian.

Trauma, în termenii lui Ulrich Baer, se ancorează cu putere la nivelul memoriei și al imaginației, manifestându-se repetitiv, prin detalii și repuneri în scenă, ce refac un eveniment neconsumat în totalitate. Realitatea este pusă sub semnul întrebării și reformulată în termeni cinematici, reprezentaționali, un procedeu care dobândește tonalități distopice în *Nation Estate* (2012) al Larissei Sansour, în care statul palestinian devine corp arhitectural unitar, un zgârie-nori ale cărui etaje sunt orașe întregi ce pot fi vizitate trecând prin zona de graniță a liftului-ecran unde sunt proiectate reclame și anunțuri care fac referire la problemele socio-politice actuale ale Palestinei.
Spațiul geopolitic contemporan, care în prezent trece prin convulsiuni majore, dobândește o formă parodică în lucrarea interactivă Shit Wars (2016) a lui Keneth Tin-Kin Hung, pentru care contextul alegerilor prezidențiale din Statele Unite ale Americii generează o formă de subcultură des întâlnită la nivelul rețelelor de socializare și al spațiului online de diseminare a imaginii, prin meme, troli etc.
Expoziția prezentată la Spațiu Intact reconfigurează pe baze solide destabilizarea ca paradigmă definitorie de experimentare a lucrării de artă și propune o experiență și un concept ce se înscriu ferm în contemporaneitatea manifestărilor Dada.

Kenneth Tin-Kin Hung, *Shit Wars – The Shit Awakens*, 2016, joc Flash interactiv. Foto: Sergiu Bozânțan. (pagina precedentă)
Larissa Sansour, *Nation Estate*, 2012, HD video. Foto: Sergiu Bozânțan. (deasupra)
W. Mark Sutherland, *Code X*, 2002/2009, instalație interactivă. Foto: Sergiu Bozânțan. (pagina alăturată)

parodic undertones, in which theatricality plays an important part. The rules of performativity make themselves known upon entering into the gallery space, which offers a heterogeneous selection of artistic manifestations. The artists showcased come from various sociocultural backgrounds: Israel, Romania, Palestine, Canada, America, Latvia, Bulgaria, Mexico, Slovakia, and England. The photo project exhibited on the wall – the series of digital prints – intersects with animation, video projection, sound poetry, interactive installation, sculpture, and objects. A brick wall on a construction site, located at the entrance to the exhibition, marks the path towards a monitor laid on the floor, in which the famous characters Pat and Mat, from the homonymous Czech cartoon, build the same wall. The installation belongs to Latvian artist Ivars Gravlejs. From the beginning, the paradigm of interpretation is established in the area of parody and irony. The stage is set for the confluence between representation and reality, between past and present, between politics and trauma and their repetitive recovery – never fulfilled – in artistic manifestation, between fixed or dynamic images and the object or site-specific installation. We are faced with a mise-en-scène where the precepts of dada are obliquely played.
The transition from one artistic medium to another does not bring about a doubling of meaning, but rather manifests as a form of intrusion, of performative appropriation: the domain of representation seems to replicate itself not just in the yet-unfinished wall that extends in the sketch on the adjacent wall, but also in the small astronaut / Palestinianaut (the first Palestinian on the moon) or in the stack of cans in front of the video screening area, which recalls to mind Warhol's famous Campbell cans, but which claim to contain canned laughter.
The exhibition space is saturated not just by formal doublings, but is notably experimented with through the heterogeneity to which the visitor is subjected, which makes the object-image relation not immediately visible. The video piece Canned Laughter (2009) by Yoshua Okon is included in a loop of four video projections, so that the public confronts with a kind of infection of meaning. Canned laughter is associated with the oversized balloon in the shape of a fist by artists Anetta Mona Chișa and Lucia Tkacova, in the video piece Try Again.

Fail Again. Fail Better (2011), or with the domestic interior dominated by noises of craftwork, against which the space of conflict in the Middle East proliferate, in Guy Benner's video piece Soundtrack (2013). This last one appropriates the soundtrack from Steven Spielberg's War of the Worlds (2005) and restages the Hollywoodian procedure in a domestic setting, generating a subversive analysis of the public-private relation, extended to the level of political trauma, shown through video stills from online and TV media channels of the Israeli-Palestinian conflict.
Trauma, in Ulrich Baer's terms, anchors itself deeply in memory and imagination, manifesting itself repetitively, through details and restagings that reiterate an event as yet without closure. Reality is questioned and rephrased in cinematic, representational terms, a procedure that gains dystopian undertones in Larissa Sansour's Nation Estate (2012), in which the Palestinian state becomes a unitary architectural corpus, a skyscraper whose floors are entire cities which can be visited by passing through the border zone of the screen-elevator, where we have displayed commercials and announcements that refer to Palestine's current sociopolitical problems.
Contemporary geographical space, which, at present, is going through major convulsions, gains a parodic form in Tin-Kin Hung's interactive work Shit Wars (2016), for whom the context of the U.S. presidential elections generates a kind of subculture often encountered on social networks and the online space of disseminating images through memes, trolling, etc.
The exhibition at Spațiu Intact reconfigures on solid grounds destabilization as a defining paradigm of experiencing a work of art and proposes an experience and a concept that ground themselves firmly in the contemporaneity of dada manifestations.

Translated from Romanian by Rareș Grozea.

Kenneth Tin-Kin Hung, *Shit Wars – The Shit Awakens*, 2016, interactive Flash game. Photo: Sergiu Bozânțan. (previous page)
Larissa Sansour, *Nation Estate*, 2012, HD video. Photo: Sergiu Bozânțan. (opposite page)
W. Mark Sutherland, *Code X*, 2002/2009, interactive installation. Photo: Sergiu Bozânțan. (above)

~~Mnemosyne~~

Alexandru Polgár

No Goddess of Memory / Semmilyen istennője az emlékezetnek / Nicio zeiță a memoriei

Artiști: József Bartha, Aleksandra Domanović, Jaroslav Kyša, Petra Křivová, Adam Velíšek, Adam Kovalčík, Monotremu, Ilona Németh, Jonathan Ravasz, Tehnica Schweiz

Curatori: Alexandru Polgár & MAGMA – Ágnes Evelin Kispál și Attila Kispál

30 iulie – 9 septembrie 2016
Magma
Sfântu-Gheorghe

Ágnes Evelin Kispál și Attila Kispál (inventatorii, instigatorii, organizatorii și curatorii spațiului Magma de la Sfântu Gheorghe) s-au gândit să construiască o expoziție pornind de la o idee venită, dacă am înțeles eu bine lucrurile, de la František Zachoval, directorul actual al Centrului Ceh din București. Acesta ar fi vrut să valorifice prezența în țară a unei lucrări concepute și realizate de trei artiști cehi – o cutie gândită anume pentru transportarea ansamblului sculptural „Sfântul Gheorghe omorând balaurul." Pe lângă această piesă, cei de la Magma au mai propus un număr de vreo zece-douăsprezece lucrări despre monumente, dintre care am fost invitat să selectez. Dar cum eu n-am găsit nimic de obiectat la niciuna dintre aceste lucrări, în loc de o selecție care să excludă ceva, am zis să le includem pe toate, fiindcă în fiecare existau piese din puzzle-ul mai general care mi se părea că se configurează acolo.
De altfel, concret, mie mi-a revenit improvizarea post factum a unui fel de concept pentru toată povestea. La întrebarea ce titlu s-ar potrivi ansamblului de lucrări, s-a ivit cumva o sintagmă: „Nicio zeiță a memoriei" – dacă ar fi s-o invocăm pe ~~Mnemosyne~~, anulându-ne pe loc gestul (un fel de joc absurd, dar unul care, din această bătaie a pasului pe loc, produce o mică spărtură prin care ceva se lasă întrezărit).
Ceea ce mi s-a părut că emană din privirea în buchet a lucrărilor propuse, pe lângă tema mai degrabă la modă și deci un pic enervantă a monumentelor, a monumentalității, a memoriei colective – un subiect pe care s-a tot bătut apa în piuă în ultima vreme –, era o lecție despre devastarea, inutilitatea și banalitatea monumentelor într-o epocă pentru care istoria a dispărut din „nimicul„ numit conștiință publică.

În sterilul anistoric care a devenit prezentul, trecutul e un fel de auroră boreală sau de efect turistic, monumentele sale, adesea miraculoase, sticlind pe, dar cel mai adesea topindu-se în „banalitatea cotidianului", cum se zice. Trecutul, precum lumea, e fragment, urmă a trecutului, fel de a lua în posesie sau în primire, de a-l rememora, ceva ce, într-un fel, interzice o noțiune unificată de memorie. Trecutul e conflictual și multiplu, la fel ca prezentul. Monumentele – decorul și inscripția puterii dintotdeauna – sunt povestea unor asemenea lupte, disparități și incongruențe. Poveste banală și veche ce nu mai merită înnobilată cu o lume de zei care s-o autorizeze.
La încurajarea tovarășilor mei, am dezvoltat aceste prime gânduri în următoarea „compunere" sau „schiță de idee":

NICIO ZEIȚĂ A MEMORIEI

În practica lor cotidiană, monumentele au tendința de a dispărea. Ele stau în centrele orașelor, în fața anumitor clădiri sau pe înălțimi, unde devin părți ale peisajului inevitabil, ignorate cum trebuie de locuitorii obișnuiți ai orașelor și așteptând poate niște turiști binevoitori pentru a fi văzute iar. A fi monument înseamnă să fii ignorat în timp ce deschizi un spațiu (adesea într-un mod imperceptibil) – să rămâi în uitarea ce învăluie obișnuitul, banalul.
Vechi simboluri ale puterii, mituri care structuraseră cândva experiența vie, semne ale recunoștinței și ale amintirii, monumentele sunt un fel de inconștient material, mereu prea cețoase pentru a fi interpretate cu claritate, dar ridicate ca niște afirmații stranii, pe care nu le poți evita – puneri, teze. Erecția lor stă acolo, pentru a fi contemplată de toți – asta e ce fac în primul rând și cel mai adesea monumentele. Ele cheamă, impun, construiesc un acolo. Ele forțează zeița memoriei să le binecuvânteze cu permanență, de parcă n-ar ști nimic despre vulnerabilitate.
Relația dintre artă și monumente e multiplă. Nu doar că e nevoie de artiști pentru a face / a concepe un monument, dar acesta din urmă funcționează și ca un fel de magnet, chemând parcă intervenția asupra lui. El este un spațiu privilegiat, în care vizibilitatea e augmentată și fiecare gest primește o gramatică. În mod paradoxal, deoarece fiecare intervenție artistică pe un monument construiește o lucrare, în așa fel încât o monumentalitate secundară începe să încadreze „acolo"-ul inițial, bântuind ca o întrebare mereu actuală: în ce măsură este monumentalitatea o cerință necesară a tuturor operelor artistice? Și ce înseamnă asta într-o epocă în care rata de uitare a expozițiilor și a operelor de artă crește cu viteza cea mai mare de până acum, în sistemul digestiv atotcuprinzător al divertismentului?
Operele de artă sunt încercări de a defini memorabilul. Ceea ce merită atenția noastră și (uneori) cere gândire. Când au de-a face cu monumentele, toate gesturile artistice le re-fac efectiv într-o anumită măsură, predându-ne trecutul nouă, publicului. Diversitatea vie a unor asemenea gesturi vorbește de imposibilitatea de a închide trecutul într-o memorie unificată, divină sau profană. Monumentele devin mai degrabă mijloace de expresie pentru un număr de mesaje concrete. Dezbaterea complexă dintre aceste mesaje nu constituie vreun monument pentru Mnemosyne. În schimb, ea arată mișcarea browniană a zborului în jurul anumitor puncte luminoase în care se concentrează trecutul, de parcă niște insecte ar zbura în jurul unei surse de lumină când cade noaptea memoriei.

MONOTREMU, *Noapte bună – „Totu'i vis și armonie – Noapte bună" (Mihai Eminescu, Somnoroase păsărele)*, 2013, intervenție în spațiul public, proiecție. Foto: MAGMA. (pagina alăturată)

~~Mnemosyne~~

Alexandru Polgár

No Goddess of Memory / Semmilyen istennője az emlékezetnek / Nici o zeiță a memoriei

Artists: József Bartha, Aleksandra Domanović, Jaroslav Kyša, Petra Křivová, Adam Velíšek, Adam Kovalčík, Monotremu, Ilona Németh, Jonathan Ravasz, Tehnica Schweiz

Curators: Alexandru Polgár & MAGMA – Ágnes Evelin Kispál and Attila Kispál

30 July – 9 September 2016
Magma
Sfântu-Gheorghe

Ágnes Evelin Kispál and Attila Kispál (the inventors, instigators, organizers, and curators of the Magma space in Sfântu Gheorghe) thought of building an exhibition based on an idea that came, if I got things correctly, from František Zachoval, the current director of the Czech Centre in Bucharest. The latter intended to take advantage of the presence in the country of a work conceived of and created by three Czech artists – a box meant to transport the sculptural ensemble "Saint George Killing the Dragon". Besides this piece, the curators of Magma proposed ten to twelve works on monuments, of which I was invited to make a selection. But since I did not find anything to object to in any of these works, I suggested to include all of them because they all contained elements of a more general puzzle that seemed to configure through them.
Among other things, concretely, I received the task of improvising post factum a sort of concept for the whole thing. To the question: What title would match this collection of works?, there appeared somehow a phrase: "no goddess of memory" – if we were to invoke ~~Mnemosyne~~, while immediately annulling this gesture (a sort of absurd game, but a game that, through its persistence, produces a small break through which something allows itself to be seen).
What seemed to me to emanate from considering the proposed works in their togetherness, besides the rather fashionable and, thus, annoying topic of monuments, monumentality, collective memory – a topic worn off lately –, was a lesson about the devastation, uselessness, and banality of monuments in an era for which history has disappeared from the "nothingness" called public conscience.

In the non-historical sterility that the present has become, the past is a sort of aurora borealis or touristic effect; its monuments, often miraculous, shine against the background of the "banality of the everyday" (as they say), but, most of the time, melt into it. The past, just like the world, is a fragment, the trace of the past, a way of appropriating or receiving, of remembering, something that prohibits any sort of unified notion of memory. The past belongs to conflicts and is multiple, just like the present. Monuments – the décor and inscription of power since ever – are the story of such struggles, disparities, and incongruence. A banal and old story that is not worth ennobling with a world of gods that would authorize it.
At the encouragements of my friends, I developed these very first thoughts in the following "composition" or "sketch of an idea":

NO GODDESS OF MEMORY

In their everyday practice monuments tend to disappear. They stand in city centers, in front of certain buildings or on heights, where they are part of the inevitable landscape, duly ignored by regular city dwellers and waiting for some kind tourists to be seen again. To be a monument means to be ignored while opening up a space (often imperceptibly) – to rest in the oblivion of the habitual.
Ancient symbols of power, myths that once structured a living experience, signs of gratitude and remembrance, monuments are some sort of material unconscious, always too blurry to be interpreted clearly, always erected as some strange statements one cannot avoid, positions, theses. Their erection stands there to be contemplated by all – this is what monuments do first and foremost. They call, impose, build a there. They force the goddess of memory to bless them with permanence, as if they knew nothing of vulnerability.
The relationship between art and monuments is manifold. Not only that some artists are needed to make / conceive a monument, but the latter is also some sort of magnet, calling for intervention. It is a privileged space where visibility is augmented and every gesture receives a grammar. Paradoxically, insofar as each artistic intervention on a monument

MONOTREMU, *Noapte bună – "Totu'i vis și armonie – Noapte bună" (Mihai Eminescu, Somnoroase păsărele)*, 2013, intervenție în spațiul public, proiecție. Photo: MAGMA. (above)

Materialul acesta a fost acceptat fără obiecții. El a rămas, ca atare, unul dintre textele de prezentare ale expoziției.
Dar înainte de asta, el a fost, de asemenea, inclus în invitația transmisă către artiști. Au decis până la urmă să participe Petra Křivová, Adam Velíšek, Adam Kovalčík, József Bartha, Ilona Németh & Jonathan Ravasz, Jaroslav Kyša, Tehnica Schweiz / Gergely László – Péter Rákosi, Monotremu și Aleksandra Domanović.
Când am ajuns eu în marțea dinaintea vernisajului, care urma să aibă loc într-o vineri, nu ajunseseră încă toate lucrările (aveam doar fotografiile de la Monotremu, filmul Tehnica Schweiz și cel al Aleksandrei Domanović). Am început să structurăm lucrările în spațiu în timp ce îl parcurgeam. Cumva, prin forța lucrurilor, filmele și fotografiile proiectate pe un monitor mergeau la subsol, unde e întuneric. Cele două încăperi de la parter – cu vitrină la stradă – au primit, fiecare, câte doi artiști.
În spațiul de la intrare, cutia de transport a statuii „Sfântul Gheorghe omorând balaurul" era plasată în așa fel încât să fie deschisă ca o carte așezată „în picioare", „uitându-se" la și „primind" cumva, prin spațiu și prin vitrina primei încăperi Magma, statuia propriu-zisă sau, mai degrabă, copia ei foarte recentă (5 mai 2012!) de la Sfântu Gheorghe, aflată la doar câțiva pași. Ca un efect secundar, dacă te uitai din afară, în sticla vitrinei imaginea statuii se oglindea chiar pe fundalul cutiei deschise (detaliu de care ne-am bucurat în secret, chiar dacă nu adăuga mare lucru semnificației, dar făcea lucrurile cât se poate de lizibile, căci arăta ce se potrivește și unde). Lucrarea era însoțită de un text de František Zachoval, care explica istoria și contextul ei (vezi mai jos).
Cutia, ea însăși monumentală, mai înaltă decât un om și masivă, putea fi înconjurată de privitor, arătându-și și „spatele" din lemn, adică „esența" de cutie, de ceva folosit pentru a transporta lucruri, ceea ce rima, mi s-a părut, foarte bine cu cutiile mari din carton ale lui József Bartha, care imitau ambalajele IKEA.
Acesta a decis să reproducă un obelisc celebru din Sfântu Gheorghe, având în vârf pasărea Turul – o pasăre mitică din legendele maghiarilor despre originile lor, dispunând de o statuie și mai celebră, într-un loc extrem de vizibil din Budapesta. În versiunea „IKEA" a obeliscului de la Sfântu Gheorghe (care păstra dimensiunile originalului), locul păsării era ocupat, în mod sugestiv, de o cameră de supraveghere. La fața locului, am realizat cu József Bartha și un film despre cum se asamblează obeliscul, la care am avut plăcerea de a-i servi de asistent în timp ce Péter Rákosi de la Tehnica Schweiz filma.
Am fost de față, de asemenea, la realizarea lucrării lui Jaroslav Kyša, care avea o intervenție pe un obelisc din oraș, în parcul aflat în apropierea spațiului expozițional Magma. Acest monument dedicat ostașilor sovietici, înalt de 1 944 cm, de pe care au fost smulse tăblițele explicative și steaua din vârf, a rămas un obelisc cu multe găuri (locul șuruburilor sau al cuielor cu care au fost fixate tăblițele). În aceste găuri, Jaroslav Kyša a introdus niște magneți fixați cu ghips, peste care a presărat

Tehnica Schweiz / Gergely László – Péter Rákosi, *Idolul indiferenței*, 2013–2015, Imagine: Péter RÁKOSI, Dániel ZAFIR, Sunet: Péter Benjámin Lukács, Montaj: Anna Kiss. Foto: MAGMA.
József Bartha, *Vul-Turul*, IE Project 1, 2016, instalație, video. Foto: Attila Toró & MAGMA.
(pagina alăturată)

builds a work, a secondary monumentality starts to frame the initial "there" of the monument, haunting as an always topical question: to which extent monumentality is a necessary requirement of all works of art? And what does this mean in an era when the rate of forgetting exhibitions and works of art is at its highest, in the overarching digestive system of entertainment?
Artworks are attempts at defining what is memorable. What deserves our attention and (sometimes) requires thinking. When dealing with monuments, every artistic gesture effectively re-makes them to a certain extent, passing the past to us, the viewers. The vivid diversity of such gestures speaks of the impossibility to enclose the past in a unified memory, be it divine or profane. Monuments become rather means of expression for a number of concrete messages. Their intricate debate constitutes no monument for Mnemosyne. Instead, it shows the Brownian movement of flying around some luminous points in which the past is concentrated, as some insects would do around a source of light when the night of memory falls.

This material has been accepted without objections. As such, it remained one of the presentation materials of the exhibition.
But before that it was included in the invitation sent out to the artists. Finally, those who decided to participate were: Petra Křivová, Adam Velíšek, Adam Kovalčík, József Bartha, Ilona Németh & Jonathan Ravasz, Jaroslav Kyša, Tehnica Schweiz / Gergely László – Péter Rákosi, Monotremu, and Aleksandra Domanović.
When I arrived on a Tuesday before the opening that was going to take place on a Friday, not all works had arrived (we only had the photographs from Monotremu, a film by Tehnica Schweiz and another one by Aleksandra Domanović). We started to structure works in the exhibition space while we were still browsing through it. Somehow, by necessity, these films and the photographs projected on monitors were to be placed in the basement, where it was dark. The two rooms on the ground floor – with big show windows to the street – received two artists each.
In the space at the entrance, the transport box of the "Saint George Killing the Dragon" statue was placed in such a way as to be open, as a book placed on its spine, "looking at" and somehow "receiving", through the space and trough the window of Magma, the statue itself or, rather, its very recent (May 5, 2012!) copy erected in Sfântu Gheorghe, which was only a few steps away. As a side effect, if one looked from the outside, the glass of the window mirrored the statue in the background of the open box (a detail that made us secretly happy, even though it would not add much to the meaning, but made things quite readable, for it showed what fitted where). The work was accompanied by a text conceived of by František Zachoval, which explained its history and context (see below). The box, in itself monumental, taller than a man and massive, could be walked around by viewers, showing its wooden "back", that is, its box "essence", the fact that it was a thing used to transport something, which rhymed, so it seemed, very well with the large cardboard boxes by József Bartha, which copied IKEA packaging.
The latter decide to reproduce a famous obelisk from Sfântu Gheorghe having the Turul bird on its top. This is a mythical bird from Hungarians' legends about their origins, and has an even more famous statue in an extremely visible place in Budapest. In the IKEA version of the obelisk from Sfântu Gheorghe (which kept the size of the original), instead of the bird one could see, quite suggestively, a surveillance camera. Together with József Bartha and Péter Rákosi from Tehnica Schweiz, for whom I had the pleasure of serving as an assistant, we created on the spot a film about how to put together the IKEA obelisk.
I was there as well when Jaroslav Kyša created his own work, which supposed an intervention on an obelisk from the park close to the Magma exhibition space. This 1944 cm monument dedicated to the Soviet troops, ripped off its explanatory plaques and the star on the top, remained an obelisk with many holes (the places of screws and nails with which the plaques were once attached on it). In these holes Jaroslav Kyša put some magnets fastened with plaster on which he sprinkled iron dust, creating the impression that some sea urchins installed themselves in them, as if the obelisk would have gone through an age in which it was covered by an ocean, before being teleported here from nobody knows where, for in lack of the explanatory plaques the present generations can experience it only as a place in a park, but not at all as the site in which we commemorate something and are grateful for something.
The photographs recording the process of installing the magnets and distributing the iron dust were exhibited on a screen in the Magma space, in the second room, which also had shop windows looking on the street. There were also some accompanying words by the artists and a map of how to go from Magma to the obelisk in the park. In the same room one could see postcards by Ilona Németh and Jonathan Ravasz, representing monuments on Hungarian themes (statues of Matthias Corvinus and other things like that) recently erected in Slovakia, with the support of the Hungarian state.

Tehnica Schweiz / Gergely László – Péter Rákosi, *The Idol of Denial*, 2013–2015, Imagine: Péter RÁKOSI, Dániel ZAFIR, Sunet: Péter Benjámin Lukács, Montaj: Anna Kiss. Photo: MAGMA.
(opposite page)
József Bartha, *Vul-Turul*, IE Project 1, 2016, instalație, video. Photo: Attila Toró & MAGMA.

pilitură de fier, dând impresia că în ele s-au instalat niște curioși arici de mare, de parcă obeliscul ar fi trecut deja printr-o perioadă când a fost acoperit de un ocean, înainte de a fi teleportat aici de nu se știe unde, căci pentru generațiile din prezent, în absența plăcuțelor explicative, el rămâne doar un loc din parc, dar nicidecum locul în care ne amintim de ceva și suntem recunoscători pentru ceva.
Fotografiile care au înregistrat procesul instalării magneților și al distribuirii piliturii de fier au fost expuse în spațiul Magma, în cea de-a doua sală, și ea tot cu vitrine spre stradă, pe un monitor. Au mai existat și câteva cuvinte însoțitoare, precum și o hartă a drumului de la Magma la obeliscul din parc. În aceeași sală au fost și cărțile poștale ale Ilonei Németh și Jonathan Ravasz, reprezentând monumente cu temă maghiară (statui ale lui Matei Corvin și altele asemenea) ridicate recent în Slovacia, cu sprijinul statului maghiar.
Cu asta, inventarul lucrărilor s-a și terminat.
Pentru o imagine mai bună a ce a avut loc acolo, voi reproduce aici declarațiile artiștilor sau textele însoțitoare ale lucrărilor.

Petra KŘIVOVÁ, Adam VELÍŠEK, Adam KOVALČÍK
Cutie pentru transportarea statuii „Sfântul Gheorghe omorând balaurul"
2015 / proiect de sculptură

Schimbul intercultural legat de migrație și contactele politice între ceea ce astăzi sunt teritoriile României și Cehiei pot fi urmărite până în epoca medievală. În 1373, împăratul Carol al IV-lea a comandat atelierului fraților Martin și Gheorghe din Cluj o sculptură a Sfântului Gheorghe. Aceasta va deveni ulterior una dintre cele mai semnificative sculpturi gotice cehești și europene.
Concepută la Cluj și transportată în Cehia, sculptura a fost reprodusă de o mulțime de ori până în prezent. Una dintre aceste versiuni este așezată la intrarea în clădirea Academiei de Arte Vizuale din Praga. De mai bine de 100 de ani, fiecare student care a pășit aici a fost întâmpinat de această reprezentare, devenind practic un simbol colectiv al studenției la AAV.
Instalația intitulată *Cutia pentru transportarea statuii Sfântului Gheorghe* se referă la un eveniment istoric: transportarea și așezarea statuii Sfântului Gheorghe în Piața Sf. Gheorghe din Cluj în anul 1900.

În 2015, cutia-instalație a fost transportată din nou, călătorind la Cluj, iar în 2016, se poate vedea la Sfântu Gheorghe (o nouă copie a statuii Sfântului Gheorghe a fost ridicată la Sfântu Gheorghe în anul 2012 [sic!]). Instalația este, în același timp, o statuie ecvestră și o cutie de transport.
Aspectul monumental al instalației lansează, de asemenea, o investigație despre funcția sculpturii în spațiul public și despre cum aceasta confirmă și evaluează statu-quoul într-un mediu politic și social dat. Sculptura a avut un sens și un mesaj specifice, care au dus la un conținut foarte puternic. Într-un timp al capitalelor culturale europene, al divertismentului stradal și al circului new age, sculptura devine un ornament, unde circumstanțele estetice ale unui mediu și ale unui timp sunt criteriul principal. Reducerea intenționată a formei sculpturii Sfântului Gheorghe subliniază în mod automat asocieri care sunt esențiale pentru o definiție vizuală a spațiului în care trăim.
(František Zachoval)

József Bartha
Vul-Turul, IE Project 1
2016 / instalație

„Efectul IKEA este o predilecție cognitivă, sub efectul căreia oamenii apreciază, în mod disproporționat, mai mult obiectele la crearea cărora au participat." (Michael I. Norton, Daniel Mochon, Dan Ariely, „The IKEA Effect") Acest fenomen a fost numit după gigantul suedez de mobilă IKEA. Instalația intitulată Vul-Turul utilizează acest efect. Face parte din Proiectul IE, reinterpretând sculpturi care, oarecum pe lângă existența lor de sculptură și calitatea lor estetică, se străduiesc să exprime nu neapărat o experiență și o semnificație artistică, ci sunt mai degrabă construcții legate de idei religioase, istorice sau politice. Această instalație este prima din Proiectul IE („Efectul Ikea").

Ilona Németh & Jonathan Ravasz
Retour
2013 / obiect, 30 cărți poștale, fotografiile artiștilor, fotografiile ilustratelor: Gábor & Ádám Hushegyi

Istoria fluctuantă a Ungariei cuprinde, după schimbarea politică de la începutul anilor 1990, relația maghiarilor cu maghiarii de dincolo de graniță, o relație destul de confuză și de nerezolvată. Țara-mamă simte o datorie istorică și morală de a se implica în viața comunităților de peste graniță, ceea ce are rezultate pozitive, dar și consecințe disfuncționale. Una dintre disfuncționalități este exportul regimului și al ideologiei politice actuale în mediul de dincolo de granițe sau, dacă vreți, infectarea acestuia din urmă cu boala vieții politice din Ungaria. Un exemplu bun în acest sens este așa-numitul export de statui, faptul că rangul unor personalități maghiare, actualmente considerate importante, a crescut în afara țării, în timp ce acțiuni similare, dar de sens opus, sunt nesemnificativ de puține. Proiectul încearcă să schimbe această situație asimetrică. Treizeci de statui sunt simbolic „returnate" expeditorului. Statuile au fost ridicate între anii 1995 și 2003 în Slovacia, cu sprijinul Ungariei. Această colecție nu este exhaustivă, dar reflectă această activitate de export.

Jaroslav Kyša, *1944 cm*, 2016, instalație adaptată locului, fostul „Monument al Eroilor Sovietici", Sf. Gheorghe, România. Foto: Péter Rákosi. (alături)
Petra Křivová, Adam Velíšek, Adam Kovalčík, *The Transport Box of the Saint George*, 2015, proiect de sculptură. Foto: Attila Toró & MAGMA. (pagina alăturată)

With this, the inventory of the works is done.
For a better picture of what happened there, I will reproduce here the statements of the artists or the accompanying texts of the works.

Petra KŘIVOVÁ, Adam VELÍŠEK, Adam KOVALČÍK
Transport Box of the Saint George statue
2015 / sculpture project

The intercultural exchange linked with migration and political contact between what are today considered Romanian, Czech and Moravian territories can be traced to early medieval ages. In 1373 emperor Charles IV commissioned the workshop of Martin and György Kolozsvári of Cluj to make a sculpture of St. George. It is one of the most significant Czech and European gothic sculptures.
The sculpture was made in Cluj and then transported all the way to the territory of what is presently the Czech Republic, where it was re-cast several times. One cast of the sculpture creates an entry relic of the Academy of Fine Arts in Prague (AVU). For more than a hundred years every new student has been welcomed by this object, which is practically a collective symbol of the studentship at the AVU.
The installation Transport Box of the Saint George refers to the historical event – transporting and placing of St. George at St. George's square in Cluj in 1900. In 2015, this installation was transported again, travelling to Cluj where it was installed as previous gift; in 2016 it can be seen in Sfântu Gheorghe (another copy of the Saint George statue was set up in Sfântu Gheorghe in 2012). The installation is in fact an equestrian sculpture and a transport box at the same time.
The monumental appearance of the block also raises a general enquiry of the function of sculpture in the public space, and how it confirms and evaluates the status quo in a given political and social environment. The sculpture has had a specific meaning and message, resulting in its very powerful content. At the time of European Capitals of Culture, street entertainment and new-age circus the sculpture becomes an ornament, where the aesthetic circumstance of a given environment and time are the main criteria. The intentional reduction of the form of St. George automatically underlines varied associations which are essential for a visual definition of the space we live in.

František ZACHOVAL
József BARTHA Vul-Turul, IE Project 1
2016 / installation

"The IKEA effect is a cognitive bias in which consumers place a disproportionately high value on products they partially created." (Michael I. Norton, Daniel Mochon, Dan Ariely, "The IKEA Effect") The name derives from the Swedish furniture manufacturing giant IKEA. The installation entitled Vul-Turul uses this effect. It is part of the

Jaroslav Kyša, *1944 cm*, 2016, instalație adaptată locului, fostul "Monument al Eroilor Sovietici", Sf. Gheorghe, România. Photo: Péter Rákosi. (opposite page)
Petra Křivová, Adam Velíšek, Adam Kovalčík, *The Transport Box of the Saint George*, 2015, proiect de sculptură. Photo: Attila Toró & MAGMA. (above)

Jaroslav Kyša
1944 cm
2016 / instalaţie adaptată contextului, fostul „Monument al Eroilor Sovietici", Sfântu Gheorghe

Grămăjoare de pilitură de fier se ridică în configuraţii aparent realiste din găurile goale, unde înainte au stat cuiele cu care au fost prinse stema şi inscripţiile de metal de pe fostul „Monument al Eroilor Sovietici" (Sfântu Gheorghe, România). Instalaţia readuce fostul monument în lumea vizibilă, spunând: „Nu vă las să uitaţi!"

Tehnica Schweiz / Gergely László – Péter Rákosi
Idolul indiferenţei
2013–2015, film
Imagine: Péter Rákosi, Dániel Zafir
Sunet: Péter Benjámin Lukács
Montaj: Anna Kiss

Prelegerea intitulată „Idolul indiferenţei" a avut loc la Casa Ştiinţei şi Tehnicii din Kecskemét, pe 26 octombrie 2013.
Ea a fost concepută de Zoltán Kékesi.
Traducere în limba engleză: Dániel Sipos
Lectura: Jenő Kiss, actor
Improvizaţii muzicale: István Grencsó, Máté Pozsár & Ernő Hock (înregistrare în direct la „Lumen", 25 aprilie 2015)
Înregistrare audio: Dávid Pap
Sculptori: Péter Szalay, Tibor Varga, Balázs Veres

Trei sculptori aduc la viaţă copia fidelă a statuii Moise de Michelangelo din fosta sinagogă neologă din Kecskemét, astăzi Casa Ştiinţei şi Tehnicii, cu intenţia ca, în cele din urmă, sub efectul unui miracol, să vorbească ea însăşi despre propria sa semnificaţie şi despre contextul ei de-acolo şi de-atunci: despre interdicţia idolatriei, despre evreii din Kecskemét, despre sculptura lui Michelangelo, despre Freud şi Moise, precum şi despre multe alte lucruri. Într-un atelier improvizat chiar în faţa statuii la Casa Ştiinţei şi Tehnicii, sculptorii realizează din polistiren o copie a copiei. În cele din urmă, sculptura s-a trezit, într-adevăr, la viaţă şi a susţinut prelegerea în faţa unui public format din 20 de profesori şi elevi din localitate.

Monotremu
Noapte bună „Totu'i vis şi armonie – Noapte bună."
(Mihai Eminescu, *Somnoroase păsărele*)
2013, intervenţie în spaţiul public, proiecţie

Proiectul a fost o intervenţie în spaţiul public, plecând de la falimentul moral şi social românesc şi atitudinea civică relaxată din acei ani. Pe de o parte, existau sondaje de opinie ce indicau o Românie cu foarte puţine aşteptări de la viaţă, cu un nivel de gândire critică redus, cu o natalitate scăzută şi o rată a emigraţiei mare, cu un abandon, la nivel de încredere, în braţele Pompierilor, ale Bisericii şi ale Armatei, iar, pe de altă parte, refuzul românesc de asociere şi solidarizare, absenteismul electoral şi opţiunile apolitice în gândire şi comportament. Intervenţia a însemnat instalarea unor perechi de ochelari (măşti) de dormit pe câteva dintre busturile statuare din Timişoara, aparţinând unor personalităţi locale şi naţionale.

Aleksandra Domanović
Turbo Sculpture
2010-2013 / video color HD cu sunet , '20, ediţie 5 + 2 AP

Domanović interoghează apariţia unui nou gen de artă publică în republicile ex-iugoslave, gen pe care îl defineşte în raport cu „turbofolk"-ul, un stil popular de muzică în regiune, sugerând că aceste sculpturi rămân neutre în haosul disputelor politice. Spre deosebire de locurile dedicate memoriei războiului, aceste monumente publice nu se referă la o istorie comună a unui loc sau a unui eveniment. Ele se bazează, în schimb, pe cultura populară modernă, care nu ştie de genius loci. În loc de eroi de război, care sunt imortalizaţi de obicei în monumentele clasice, autorităţile locale decid acum să eternizeze în bronz staruri hollywoodiene şi eroi ai lumii occidentale. Bruce Lee, Johnny Depp, Rocky Balboa, împreună cu alte personaje de film, precum şi cu persoane publice (realul amestecându-se astfel cu ficţiunea), furnizează noi puncte de identificare pentru comunitate, în locul sărbătoririi eroilor naţionali după atrocităţile războiului şi reputaţia deteriorată a liderilor politici.

Ilona Németh & Jonathan Ravasz, *Retour*, 2013, poster, 30 cărţi poştale, Fotografiile artistului, Fotografiile cărţilor poştale: Gábor & Ádám Hushegyi. Foto: Attila Toró. (deasupra)

Ilona Németh & Jonathan Ravasz, *Retour*, 2013, poster, 30 cărţi poştale, Fotografiile artistului, Fotografiile cărţilor poştale: Gábor & Ádám Hushegyi. Photo: Attila Toró. (opposite page)

IE Project, which reinterprets statues that, besides their sculptural existence and aesthetic quality, instead of expressly rendering an artistic experience and meaning, exist as constructs closely linked to some religious, historical or political thought. This is the first installation of the IE (Ikea Effect) Project.

Ilona NÉMETH & Jonathan RAVASZRetour2013 / object, 30 postcards, Photos by the artist, Postcard photos by Gábor & Ádám Hushegyi

The billowy history of Hungary since the political transformation in the early 1990s includes the relationship among Hungarians and Hungarians living abroad which is rather quiet troubled and unsettled. The mother country feels its own historical and moral obligation to interfere into the life of the communities beyond the borders which brings some positive but at the same time some dysfunctional consequences. One of those dysfunctions is some kind of an export of the actual Hungarian regime and political ideology into the transborder medium, if you like an infection by the Hungarian political life's disease. A nice example is the statue export, the fact that the copies of the actually cherished Hungarian exalted personages have been increased outside of the country meanwhile the opposite action is marginal. The project is trying to vary this asymmetric situation. Thirty statues are being figuratively returned to the sender. The sculptures had been settled during the time between 1995 and 2013 in Slovakia with the support of Hungary. This collection is not making a comprehensive documentation but it gives a mirror to this export activity.

Jaroslav KYŠA1944cm
2016 / site specific installation, former "Monument to Soviet heroes", Sfântu Gheorghe, Romania

Metaphorical iron dust that disappeared seemingly rises in lifelike patterns from the empty holes (where the metal inscriptions and coat of arms used to be) of the former "Monument to Soviet Heroes" in Sfântu Gheorghe, Romania. The installation re-brings the monument into the visible world, saying: "I won't let you forget!"

Tehnica Schweiz / László Gergely - Péter Rákosi The Idol of Denial 2013–2015
Camera: Péter RÁKOSI, Dániel ZAFIR
Sound: Péter Benjámin LUKÁCS Editor: Anna KISS The lecture entitled The Idol of Denial was held in the House of Science and Technology in Kecskemét on 26 October 2013. The lecture was drawn up by: Zoltán KÉKESI
Translated by: Dániel SIPOS
Reader: Jenő KISS, actor
Musical improvisation: István GRENCSÓ, Máté POZSÁR & Ernő HOCK - Live in Lumen, 25.04.2015.
Sound recording: Dávid PAPSculptors: Péter SZALAY, Tibor VARGA, Balázs VERES

Three sculptors revive the certified copy of Michelangelo's Moses which can be found in the House of Science and Technology, formerly the neolog synagogue in Kecskemét, with the aim of making it, through magic, speak about its own meaning and context, there and then: about the prohibition of idolatry, the Jews from Kecskemét, Michelangelo's statue, Freud, Moses and many other things.
In an improvised sculpture studio, right in front of the statue in the House of Science and Technology, the sculptors carve out the copy of the copy of the statue from Styrofoam. The statue eventually came to life and held the lecture for an audience consisting of 20 people, local teachers and students, in the House of Science and Technology.

MONOTREMU
Good night "All is peace and harmony - Good night!"
(Mihai Eminescu, Sleepy Birds)
2013, public intervention, slideshow

The project is an intervention in public space, which has as its starting point the Romanian moral and social crisis and the relaxed civil attitude. On the one hand, there are the opinion surveys which indicate a Romania with little expectation from life, with a reduced level of critical thinking, with a low birth rate and high emigration rate, with an abandonment, at the level of trust, in the arms of the Firemen, the Church and the Romanian Army and, on the other hand, there are the Romanian rejection of association and solidarity, the electoral absenteeism and the apolitical options in thinking and behaviour.
The intervention consisted in installing some sleeping glasses (masks) onto a few of the busts from Timişoara, all of them representing local and national personalities: Mihai Eminescu, King Ferdinand I and other busts on the Alley of Personalities from the Central Park of Timişoara.

Aleksandra DOMANOVIĆTurbo Sculpture
2010-2013 /HD video, colour, sound '20,
Edition of 5 + 2 AP

In 'Turbo Sculpture' Domanović questions the emergence of a new kind of public art in the ex-Yugoslavia republics, which she defines in reference to 'Turbofolk', a popular style of music in the region, suggesting that these sculptures remain neutral in the turmoil of political disputes. Unlike war memorials, these public monuments do not refer to a common history of a specific site or occurrence; they are based, instead, on modern popular culture that knows no genius loci. Instead of war heroes, who would have been immortalized by classical monuments, local authorities now decide to eternalize Hollywood stars and heroes of the Western world in bronze. Bruce Lee, Johnny Depp, Rocky Balboa, and other film characters or public personae (here the real and the fictive figure blur) provide new points of identification for the community in place of celebrating national heroes, following the atrocities of war and the damaged reputations of political leaders.

Translated from Romanian by Alexandru Polgár & the artists.

Expoziții ale „Ziarului Neconvențional”

Raluca Băloiu

De mai bine de zece ani, Paula Ribariu coagulează în jurul domniei sale personalități din varii domenii, sub tutelara franchețe a „Ziarului Neconvențional.” Astfel că, artiști vizuali, scriitori și arhitecți se reunesc

an de an, în diferite spații: în 2014, grupul s-a reunit pentru cea de-a zecea oară, ediția jubiliară având loc la Muzeul Național al Țăranului Român; în 2015, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești de la Porțile Bucureștiului a găzduit expoziția sub titlul „Spațiu spiritual”; în 2016, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” a fost gazda evenimentului organizat de Constantin Hostiuc.
Alături de Paula Ribariu, au expus de-a lungul timpului Alma Redlinger, Ștefan Pelmuș, Constantin Abăluță, Mircea Barzuca, Lucian Țăran, Radu Comșa, Magdalena și Bogdan Pelmuș, Brîndușa Bontea, Irina Florescu, Daniela Chirion, iar la ediția din 2016 s-au alăturat grupului Sanda Buțiu și Alexandru Arghira Călinescu.
Cele mai recente trei ediții au avut ca numitor comun apetența pentru lirismul metafizic, pentru structurile abstracte, pentru compozițiile organice și instalațiile modulare. Au fost aduse în atenția spectatorului alăturări stilistice îndrăznețe, abordări tematice inedite și paliere generaționale diferite.
Paula Ribariu aduce în lucrările-obiect un spațiu sacru, mesajul destinat lumii ar putea fi citit printre rânduri: „Arta nu poate supraviețui decât prin recursul la spiritualitate.” Lipsa spiritualității din societatea contemporană este compensată prin siluetele-mandală generatoare de energii. Ideea străbunilor și a antecesorilor este prezentă prin siluetele umane repetitive. Spațiul sacru al satului, cel al naturii, cel al unei mitologii populare – toate apar ilustrate prin motive figurative: „Icarul”, „troița”, „piramida” etc., dar și prin colarea unor citate culturale din Constantin Noica, Nae Ionescu ș.a. Prin lucrările sale, Paula Ribariu creează un spațiu al rugăciunii și al unei sacralități neconvenționale.
Mircea Barzuca este conștient de faptul că artistul contemporan trebuie să se adapteze tehnicilor. De aceea, prelucrează în format digital imaginile pictate. Alteori, pe un suport publicitar intervine cu pensula, aducând în actualitate citatul pictorului spaniol Francisco José de Goya y Lucientes: „Somnul rațiunii naște monștri”. Barzuca revitalizează butada într-o manieră ludică de text și imagine.
Scriitura rapidă resuscitează gestualismul abstract, „Sigiliile stelare” și arta dicteului automat sunt aduse pe simeză de Constantin Abăluță, laolaltă cu poeziile.
În lucrarea „Grădina deliciilor”, semnată de Ștefan Pelmuș, există un exces kenofobic al figurativului, o apetență pentru miniatură și fantastic, influențat fiind de pictura secolului al XV-lea a flamandului Hieronymus Bosch.
Alma Redlinger, tributară școlii lui Max Hermann Maxy, așază într-o armonie copleșitoare elemente din pictura academică, precum și elemente din școala de avangardă. Desenul spontan și expresivitatea coloristică o situează pe Alma Redlinger lângă artiștii contemporani, iar trama compozițională o apropie de Octav Grigorescu.
Irina Florescu mărșează pe formele geometrice, pe coerența unghiulară, pe compozițiile monocrome. Dacă pictura ei este pe alocuri

Vedere din expoziție: Paula Ribariu, *Spațiu spiritual*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2015. Foto: Luca Achim. (deasupra)
Vedere din expoziție: Irina Florescu, *Spațiu spiritual*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2015. Foto: Luca Achim. (pagina alăturată)

The Unconventional Newspaper Exhibitions

Raluca Băloiu

For over ten years, Paula Ribariu has brought together, for an annual event straightforwardly called The Unconventional Newspaper, a group of personalities from the most diverse of domains. Visual artists, writers, and architects reunited every year for an exhibition organized in various locations: in 2014 the group has reunited for the tenth time, and the jubilee exhibition was hosted by the Museum of the Romanian Peasant; in 2015, Palatele Brâncovenești de la Porțile Bucureștiului – the Cultural Center from Mogoșoaia hosted the annual exhibition, Spiritual Space; in 2016, the event was organized by Constantin Hostiuc at the Ion Mincu University of Architecture and Urbanism.
Over the years, Alma Redlinger, Ștefan Pelmuș, Constantin Abăluță, Mircea Barzuca, Lucian Țăran, Radu Comșa, Magdalena and Bogdan Pelmuș, Brîndușa Bontea, Irina Florescu, Daniela Chirion have exhibited alongside Paula Ribariu, and for the 2016 exhibition the group was also joined by Sanda Buțiu and Alexandru Arghira Călinescu.
The last three editions had in common a taste for metaphysical lyricism, abstract structures, organic compositions, and modular installations. The exhibitions daringly brought together artists of different generations with diverse and unexpected artistic attitudes.
In her works Paula Ribariu constructs a sacred space and at the same time transmits the implicit message that “art cannot survive outside spirituality”. She attempts to compensate for the lack of spirituality in contemporary society by creating energy’ generating human shaped mandalas. Ancestors and forefathers are also invoked in her works, their presence suggested by the repetition of anthropomorphic silhouettes. The sacred spaces of the village, of nature and the rural mythology are evoked by means of figurative motifs: Icarus, the Triptich or the Pyramid, and also by collage insertions of quotes from Constantin Noica, Nae Ionescu, etc. In her works Paula Ribariu creates a space of unconventional devotion and sacrality.
Mircea Barzuca is well aware that contemporary artists must adapt to the new techniques, and therefore digitally processes some of his paintings. At other times he paints over billboards in images which seem to cite the famous The Sleep of Reason Produces Monsters by Francisco José de Goya y Lucientes, revitalizing satire in a playful mixture of text and image.
The artworks and poems exhibited by Constantin Abăluță recall, with their rapid script, the possibilities of automatism and abstract gestualism.
In his Garden of Delights Ștefan Pelmuș treats us to an excessive, kenofobic figuration and to a merging of miniature and fantasy inspired by the 15th century Flemish paintings of Hieronymus Bosch.
Alma Redlinger, tributary to the school of Max Hermann Maxy, combines in an absolute, overwhelming order elements of academic and avant-gardist painting. The spontaneous drawing and the chromatic expressivity bestow a very contemporary quality upon her images which unfold in a manner reminding the viewer of the compositions painted by Octav Grigorescu.
Irina Florescu opts for the angular coherence of geometrical forms in

Exhibition view: Paula Ribariu, *Spațiu spiritual*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2015. Photo: Luca Achim. (opposite page)
Exhibition view: Irina Florescu, *Spațiu spiritual*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2015. Photo: Luca Achim. (below)

antropomorfă, instalațiile sale sunt complet beuysiene, direcționate către zona conceptuală.
Brîndușa Bontea aduce în prim-plan „Dealurile metafizice” epurate de elemente decorative. Acestea fac trimitere la o stare, la un spațiu conceptual, la o metafizică a așteptării. Din punct de vedere vizual, lucrările Brîndușei pot fi descrise pe două paliere, pe de-o parte, cel al construcției grafice, în care linia joacă rolul principal, prin construirea și modularea volumelor, iar pe de cealaltă parte, cel al culorii așezate fragmentar. Brîndușa preia din tehnica cinematografică filmarea în cadre, prin suprapunerea mai multor planuri picturale. Tot în zona peisajului se încadrează și pânzele Danielei Chirion – atente observații flamande asupra naturii. Cu o delicatețe și sensibilitate extraordinare, artista reușește să capteze fluxul norilor, dezmărginirea… Artista este prezentă pe simeze cu o serie de picturi recente, în care monocromia ia în stăpânire tabloul.
Radu Comșa este pasionat de obiectele cu geometrie hiperbolică, de pseudosfere. Seria aceasta a început-o în 2011 și o continuă an de an, prin adăugarea sau eliminarea câtorva elemente din economia lucrării.
Lucian Țaran deține pe deplin arta ironiei, mergând până la apogeul sarcasmului. El ironizează și chestionează cutume religioase și sociale neasumate sau tot ceea ce aparține superficialului sau inautenticului, acestea fiind transformate în cele din urmă în produs, marfă, kitsch etc.
Magdalena Pelmuș ilustrează omul ca măsură a tuturor lucrurilor, pornind de la modelul „Omului Vitruvian” al lui Leonardo da Vinci. Artista vede omul asemenea unui centru de interes, unei unități de măsură a tuturor lucrurilor, așa cum vechii greci sau romanii asimilau omul cu versiunea în miniatură a întregului univers. Conturul minimalist al formei schițate cu alb pe un fond gri aduce picturile artistei într-un univers metafizic. Stâlpii din metal reconstruiesc într-un limbaj vizual postmodern coloanele unui templu grecesc, astfel încât pictura și instalațiile sculpturale devin un sanctuar oniric.
Compoziții urbane intercalate cu peisaje sunt redate de Bogdan Pelmuș asemenea unor insule – forme izolate, aproape indescifrabile. Pânzele sunt caracterizate printr-o notă de mister redată prin fondul ocru-siniliu care ocupă jumătate din lucrare. Este de remarcat în lucrările lui Bogdan Pelmuș acest fundal, care devine un al doilea centru de interes, alături de subiectul propriu-zis al pânzei. Atunci când își alege personajul ca aliat în tablourile sale, artistul creează liber, direct din pensulă, dialoguri familiale.
În ediția din 2016 a expoziției „Ziarului Neconvențional” s-au alăturat pleiadei artistice Sanda Buțiu și Alexandru Arghira Călinescu. Sanda Buțiu este o pictoriță de un rafinament aparte, deopotrivă ilustrator. Ea interpune planului figurativ citadin naturile statice sau peisajele create într-un stil suprarealist. Sculptorul Alexandru Arghira Călinescu vine cu o expunere de forme modulare, sculptate în lemn.
Citând-o pe Sanda Vișan în deschiderea expoziției de la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, „Paula Ribariu a reunit, în urmă cu 13 ani, maeștrii și debutanții, într-o formulă expozițională de samizdat.”
Îi urăm grupului la cât mai multe evenimente neconvenționale!

her monochrome compositions. If her paintings may sometimes include hints of human silhouettes, her conceptual installations are completely Beuysian.
Brîndușa Bontea's Metaphysical Hills are completely stripped of any decorative elements and depict a conceptual space and state, a metaphysics of expectation. Visually, her works can be interpreted on two levels: on the one hand, the graphic construction in which the drawn line structures and modulates the volumes, and on the other hand the chromatic fragmentations of the space. Brîndușa borrows, to construct her images by means of multiple, overlapping layers of painting, the expression of the cinematographic technique of successive shots.
The images of Daniela Chirion are attentive observations of nature and landscape of Flemish precision. Exquisitely delicate and extremely sensitive, she captures in her recent monochromes the flux of the clouds, the open horizons…
Radu Comșa is fascinated by pseudo-spheres, objects of a hyperbolic geometry. He began the series in 2011 and is still experimenting with the possibilities offered by the varying number of elements.
Lucian Țaran has mastered the art of irony, going beyond the peaks of sarcasm. He questions and ironizes the automatized religious and social customs and everything shallow or unauthentic, eventually developed into product, merchandise, and kitsch.
For Magdalena Pelmuș man is the measure of all things, in following the model of Leonardo Da Vinci's Vitruvian Man. For her, man is the focal point of interest, the basic unit of any measurement in the ancient Greek and Roman acceptation as miniature model of the universe. The minimalist outlines of the human figure, drawn in white pencil on a gray background, define the metaphysical universe of her artworks. Metal pillars reconstruct, in a postmodern visual language, the columns of a Greek temple, turning her paintings and installations into oniric sanctuaries.
The urban constructions are represented, in the works of Bogdan Pelmuș, as isolated islands, almost undecipherable insertions in the natural landscapes. Ochre-bluish backgrounds which surround the central image and occupy over half the canvas create a mysterious atmosphere and become a second focal point, alongside the actual subject. The characters in his images sometimes become his allies in the development of familiar dialogues created in free brushstrokes.
For the 2016 edition of The Unconventional Newspaper, the group was joined by Sanda Buțiu and Alexandru Arghira Călinescu. Sanda Buțiu is a particularly refined painter and illustrator. In her works she inserts, in the figurative urban layer, surrealist still-lifes or landscapes. Alexandru Arghira Călinescu participated with a series of modular forms, sculpted in wood.
At the opening at the University of Architecture and Urbanism, Sanda Vișan noted that “Paula Ribariu has brought together, 13 years ago, master painters and beginners in a samizdat exhibition formula”.
We wish them many future unconventional events!

Translated from Romanian by Mălina Ionescu.

Nedelcu, Zărnescu, Chiuaru

Magda Cârneci

***Interferențe* 2017**
Februarie – Martie 2017
Galeria Filialei UAP Focșani

Trei artiști optzeciști. Trei artiști legați de zona Bacăului. Trei artiști ale căror poetici vizuale interferează armonios.

LIVIU NEDELCU

Versatil, productiv, cu o manualitate aplicată în diverse genuri vizuale, Liviu Nedelcu rămâne fundamental pictor – un pictor cu o genuină disponibilitate spre experiment și înnoire, de-a lungul ciclurilor picturale care i-au jalonat evoluția. Debutând în siajul optzecismului vizual, arta sa manifestă o opțiune intuitivă pentru direcția neoexpresionistă din cadrul acestuia – marcată, cum se știe, de o atracție spre gestualisme puternice, bruște și o preferință pentru culori tari, la limita țipătului, în interiorul unui figurativism simplificat. Dar față de realismul dur, schematic al congenerilor săi neoexpresioniști, Nedelcu preferă sublimarea treptată a enormei energii vizuale implicate, într-o direcție mai degrabă nonfigurativă, abstractizantă a construcției imaginii. De la nudurile sale mai vechi, de o fluiditate a tușei ce dizolvă carnalitatea într-o gestică pur poetică, compozițiile mai recente sunt ample descărcări gestuale abstracte, de o remarcabilă și rafinată forță cromatică. Impulsivă pe cât controlată, pictura aceasta etalează o expresivitate acută și dezinhibată, ce incorporează vorace mici aluzii realiste și scrisuri într-un turbion eliberator, atât pentru pictor, cât și pentru privitor. În datele ei de fond, pictura lui Liviu Nedelcu mi se pare că se plasează, cu propria ei originalitate, într-o familie artistică în care i-ar avea alături pe câțiva pictori remarcabili precum Gheorghe Anghel, Corneliu Vasilescu, Petru Lucaci sau Vasile Tolan. O familie care nu conține, precum se vede, doar optzeciști, ci ilustrează o direcție importantă și în continuare fertilă din pictura românească a ultimilor 30-40 de ani.

GHEORGHE ZĂRNESCU

Debutând în anii 1980 sub semnul unei plasticități condensate și pure a formei sculpturale, în acord cu modul în care sculptura românească a epocii internalizase modernismul abstract, tinzând spre minimalism, Gheorghe Zărnescu a deviat destul de repede de la această linie

Nedelcu, Zărnescu, Chiuaru

Magda Cârneci

Interferences 2017
February – March 2017
The Gallery of the UPA Branch in Focșani

Three artists of the eighties. Three artists linked to the Bacău area. Three artists whose visual poetics interfere harmoniously.

LIVIU NEDELCU

Versatile, productive, with a dexterity applied to various visual genres, Liviu Nedelcu fundamentally remains a painter – a painter with a genuine availability for experimentation and renewal, along the pictorial cycles that have marked his evolution. Making his debut in the visual arts of the eighties, his art manifests an intuitive option for the neoexpressionist direction within it – marked, as it is known, by an attraction towards strong, sudden gestures and a preference for strong colours, within a simplified figurativism. But to the rough, schematic realism of his neoexpressionist contemporaries, Nedelcu prefers the gradual sublimation of the enormous visual energy involved, in a rather non-figurative, abstract image-building direction. From his older nudes, presenting a fluidity of the line that dissolves the carnality in a purely poetic gesture, the more recent compositions are ample abstract gestures, of a remarkable and refined chromatic force. Both impulsive and controlled, this painting shows an acute and uninhibited expressiveness, which incorporates voracious little realistic allusions and writings into a turbine that is liberating for both the painter and the viewer. In its background, Liviu Nedelcu's painting seems to me, with its originality, to be placed in an artistic family of remarkable painters such as Gheorghe Anghel, Corneliu Vasilescu, Petru Lucaci, or Vasile Tolan. A family that does not encompass, as one can see, only painters of the eighties, but illustrates an important and still fertile direction in the Romanian painting of the last 30-40 years.

GHEORGHE ZĂRNESCU

Having his debut in the 1980s, under the sign of a sculptural form of condensed and pure plasticity, according to how the Romanian sculpture of the era had internalized abstract modernism, aiming at minimalism, Gheorghe Zărnescu deviated quite quickly from this classicized line and built from the 1990s onwards a surprising and

clasicizată și și-a construit din anii 1990 încoace un parcurs surprinzător și original. Poate că sub influența turbulențelor socio-politice ale epocii care au obligat mulți artiști (și literați) să tenteze o „priză (dură) de realitate", ținută până atunci la distanță, sau în emulație cu alți colegi de generație care urmăreau să reintegreze obiectul banal, materialele umile în sculptura brusc expandată, Zărnescu s-a orientat spre dialogul provocator, interogator, ludic, cu obiectul ready-made și cu artefactele tehnice. Producțiile sale sunt un mixaj surprinzător de tendințe estetice aparent incongruente, divergente – ansambluri sau obiecte extrase din cotidianul urban (biciclete, semne de circulație, scaune, cuie, topoare) și resemantizate printr-o articulare cu sintagme provenind dintr-un context opus, tradițional, în cadrul unui fals mimetism plin de ironie sau de umor. Arta lui Zărnescu e o combinație de neopop și de postfolcloric, ce livrează un discurs șarjat, paradoxal (unii ar spune neodada), cu o adresă precisă, provocatoare și la ready-made-ul occidental, dar și la tehnologismul stihial din sculptura autohtonă. Felul în care folosește lemnul rugos, obiectele tehnice recuperate și culoarea adăugată sculpturii mă determină să-l plasez într-o familie artistică din care fac parte nume reprezentative ale optzecismului sculptural precum Teodor Graur, Danie Dup, Romelo Pervolovici sau Titi Ceară.

MIHAI CHIUARU

Deși prolifică și pe alocuri chiar opulentă, pictura lui Mihai Chiuaru pare mai greu clasificabilă. De o mare versatilitate, ea combină un eclectism al surselor de inspirație cu o creativitate combinatorică debordantă. Sintagme vizuale diverse și contradictorii, cupluri din realitatea imediată, iconuri ale publicității contemporane, personaje parcă decupate din cărți de copii sau din filme de animație sofisticate se combină amețitor cu grafisme și gestualisme îndrăznețe, riscate, din care rezultă compoziții vizuale de tip patchwork, echilibrate spectaculos. Amestec de figurativism eliptic și de eșantioane abstracte, într-un dans vizual care nu-și refuză ludicul, jocul, pictura lui Chiuaru pare că deversează pe pânză imaginarul bogat și heteroclit al artistului, ce-și manifestă astfel o libertate interioară jubilatorie. Mixaj de simboluri arhicunoscute și de aluzii culturale subtile, dar și expresie a unei creativități eliberate, pictura lui Chiuaru e gândită ca o matrice luminoasă care permite noi conexiuni vizuale și mentale între straturi divergente ale sensibilității și imaginației care ne locuiesc și ne animă. Ca filogenie picturală, aș plasa sursele artei lui Chiuaru între Ilie Boca și Horia Bernea, din prima lui perioadă, dar față de cei doi mari pictori Mihai Chiuaru manifestă o mentalitate postmodernă, care-i permite jocul liber al citatelor și interpretărilor pe deasupra afilierilor și canoanelor.

Trei artiști optzeciști. Trei artiști legați de zona Bacăului. Trei artiști care demonstrează că nu există provincialism acolo unde există profesionalism și performativitate.

Liviu Nedelcu, *Les fleurs du mal*, 2014, tehnică mixtă pe pânză, 160 x 180 cm.
Prin amabilitatea artistului. (deasupra)
Gheorghe Zărnescu, *Stâlp b*, 2016, lemn, culoare, metal. Prin amabilitatea artistului. (alături)
Mihai Chiuaru, *Instalație sertare*, 2008. Prin amabilitatea artistului. (pagina alăturată)

original journey. Perhaps under the influence of the socio-political turbulences of the epoch, which forced many artists (and literati) to tempt a "harsh dose of reality", kept at bay until then, or in emulation with other members of his generation who wanted to reintegrate the trivial object, the humble materials in the suddenly expanded sculpture, Zărnescu focused on the provocative, interrogatory, playful dialogue with the ready-made object and technical artefacts. His creations are a surprising mix of seemingly incongruous, divergent aesthetic tendencies – assemblies or objects drawn from urban daily life (bicycles, road signs, chairs, nails, axes) and resemantized by an articulation with syntagms coming from a traditional context, within a false mimetism full of irony or humour. Zărnescu's art is a combination of neo-pop and post-folklore, delivering a paradoxical (some would say neo-dada) speech, with a precise, provocative aim, to the Western ready-made, but also to the stigmatic technology of the local sculpture. The way in which the rugged wood is used, the technical objects recovered and the color added to the sculpture make me place it in an artistic family encompassing representative names of the sculptural eighties, such as Teodor Graur, Danie Dup, Romelo Pervolovici, or Titi Ceară.

MIHAI CHIUARU

Although prolific and sometimes even opulent, Mihai Chiuaru's painting seems more difficult to classify. Being of great versatility, it combines an eclecticism of inspirational sources with an overflowing combinatorial creativity. Different and contradictory visual combinations, cuts from the immediate reality, icons of contemporary advertising, characters as if cut from children's books or sophisticated animation films combine dizzyingly with bold, risky graphic elements and gestures, resulting in patchwork visual compositions, balanced in a spectacular manner. A mix of elliptical figurativism and abstract samples, in a visual dance that does not refuse play, the game, Chiuaru's painting seems to spill over on the canvas the artist's rich and heteroclite imagination, thus exhibiting a joyful inner freedom. A mix of well-known symbols and subtle cultural allusions, but also the expression of a liberated creativity, Chiuaru's painting is thought of as a luminous matrix that allows new visual and mental connections between divergent layers of sensitivity and imagination that inhabit and animate us. As pictorial phylogeny, I would place the sources of Chiuaru's art between Ilie Boca and Horia Bernea in his first period, but compared to the two great painters Mihai Chiuaru displays a postmodern mentality that allows him to play freely with quotes and interpretations above affiliations and canons.

Three artists of the eighties. Three artists linked to the Bacău area. Three artists who demonstrate that there is no room for provincialism where there is professionalism and performance.

Translated from Romanian by Roxana Ghiță.

Liviu Nedelcu, *Les fleurs du mal*, 2014, tehnică mixtă pe pânză, 160 x 180cm. Courtesy of the artist. (opposite page, up)
Gheorghe Zărnescu, *Stâlp b*, 2016, lemn, culoare, metal. Courtesy of the artist. (opposite page, down)
Mihai Chiuaru, *Instalație sertare*, 2008. Courtesy of the artist. (below)

Alexandru Micloș. Dreadful thread-full

Igor Mocanu

Alexandru Micloș
Dreadful thread-full

Curatoare: Raluca Băloiu

26 noiembrie – 26 decembrie 2016
Centrul Cultural Palatele Brâncovenești
Galeria Foișor
Mogoșoaia

Despre instalațiile lui Alexandru Micloș s-ar putea vorbi în vreo patru-cinci tipuri de introducere.
Spre exemplu, am putea începe, bătrânește, cu o introducere culturală, după toate canoanele predate la istoria artei, depistând o anumită tradiție în spatele hibrizilor tehno-felini creați de Alexandru Micloș.

Bineînțeles că Salvador Dalí ar fi iubit aceste lucrări. De fapt, orice suprarealist cinstit ar fi putut identifica îndată întâlnirea absolut întâmplătoare a unei umbrele cu o mașină de cusut pe masa de operație, după definiția pe care o propusese Lautréamont.
Ar trebui după aceea să ajungem la arta tactiliștilor neoavangardiști occidentali din anii '60-'70, mari amatori de cutii tactile și creatori de artă haptică, ce îți reclamă ca organ de receptare nu creierul, sufletul, spiritul sau mai știu eu, ci corpul, pielea, receptarea asta de tip tegumentar. Evident că astfel ajungem la Damien Hirst și arta lui împăiată, conservată în formol ș.a.m.d. Vom constata imediat însă că toată această pleiadă prestigioasă este nesatisfăcătoare, fiindcă arta lui Alexandru Micloș deține în spate o anumită rigoare științifică. Și-atunci facem mai mulți pași înapoi, până la cabinetele de curiozități din Evul Mediu și Renaștere sau până la Mary Shelley.
O altă introducere ar putea porni de la criteriul formal, elaborând o lungă vorbire despre raportul dintre arta instalațională și noile media. Dar și aici, artistul nu lasă lucrurile la voia întâmplării, întrucât forma, expresia, blana motrice nu constituie un scop în sine al artei, ci un mijloc, un mediu de trecere către un conținut mai profund decât simpla afirmație tautologică. Instalaționismul lucrărilor este unul necesar, dar nu constituie un scop în sine. În plus, acest tip de receptare post-punk va fi mereu bruiată de un semnal cu ochiul, venit din zona artelor textile. Nu râdeți, lucrările lui Alexandru Micloș sunt coșmarul oricărui covor. Dacă un covor ar putea să se viseze, probabil că așa ar arăta imaginea din vis: o blană pulsatilă, atârnând pe simeze.
Următoarea introducere va trebui să se refere neapărat la tipul de receptare pe care îl reclamă lucrările. De fapt, expoziția ca atare a fost comunicată curatorial în termenii unei provocări la adresa modului în care citim și înțelegem astăzi arta contemporană. Dadaiștii operaseră trecerea violentă de la contemplație la participare. Arta nu mai putea fi privită și admirată, ci creată cot la cot cu artistul, atacată, iubită, urâtă, arestată. Ceea ce ne propune Alexandru Micloș, în schimb, ține de un anumit blocaj în a discrimina între cele două momente. Vizual, lucrările exercită, într-adevăr, un anumit fetișism al contemplației, până în clipa în care contemplația declanșează impulsul aproape atavic de a mângâia obiectele acelea vivipare, iar acesta este momentul când facem saltul înapoi la contemplație, rezultând astfel o vizionare prin apropieri și depărtări consecutive, care scurtcircuitează până la urmă unul din cele două moduri în care am știut până acum să citim arta.
Iar acum propun să trecem la adevărata introducere, încercând să răspundem la o întrebare de care nu avem cum să scăpăm: ce-a vrut să spună artistul? Avem multă blană, pe de o parte, iar Alexandru Micloș a argumentat în repetate rânduri de ce a ales acest mediu atât de insolit, și mai avem, pe de altă parte, neoane, lasere, pungi cu aer, excrescențe cu aspect organic, neorealist. Adăugate în proporții adecvate în creuzetul laboratorului de creație, componentele au avut toate șansele să dea la iveală acești frankensteini care numai în aparență ne oferă totuși siguranța liniștitoare că așa ceva nu există.
Vestea proastă e că există. Începând cu chirurgiile „estetice" contemporane de tot felul și până la marile capitaluri parafarmaceutice. Începând cu protezele, implanturile, breșele corporale, cezarienele elective, omul cyborg și până la gadgeturi și pastile de slăbit voluntar. Dacă vom cupla toate aceste exemple la un terminal de vizualizare – smartphone, iphone, tabletă, laptop, tot atâtea excrescențe inseparabile ale omului contemporan – vom avea drept rezultat un portret-robot al umanului nu departe de „pufoșeniile" ingenui ale lui Alexandru Micloș. Alexandru Micloș este, de aceea, un realist, nevoit să-și exprime în metafore vizuale ceea ce nouă ni se întâmplă deja. Expoziția lui Alexandru Micloș reprezintă, din acest motiv, un avertisment și mesajul artistului prin care acesta se angajează hotărât în marile dezbateri postumaniste actuale.

Vederi din expoziție: Alexandru Micloș, *Dreadful thread-full*, Curatoare: Raluca Băloiu, 26 noiembrie – 26 decembrie 2016, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Galeria Foișor, Mogoșoaia. (deasupra și pagina alăturată)

Alexandru Micloș. Dreadful thread-full

Igor Mocanu

Alexandru Micloș
Dreadful thread-full

Curator: Raluca Băloiu

26 November – 26 December 2016
Cultural Center Palatele Brâncovenești
Foișor Galleries
Mogoșoaia

One could keep on talking about Alexandru Micloș' installations in four or five introductory manners.
As for example, we could start off, in words of yore, with a cultural introduction that follows all canons taught in art history classes, tracking down a lineage behind his conceived techno-feline hybrids. For sure, Salvador Dalí would have loved these works. Actually, any honest surrealist could have immediately identified the random rendez-vous between an umbrella and a sewing machine upon a surgery table, as Lautréamont proposed. Further on we should land at the art of the western neo-avant-gardist tactilists from the 60s and 70s, who were great fans of tactile boxes and creators of haptic art which claims for itself as a sense organ not the brain, nor the soul, spirit, or who knows what, but the skin, with its tegumentary sensitivity. Evidently we soon reach Damien Hirst and his formalin' preserved stuffed art, etc. We would soon find that all this prestigious Pleiades proves unsatisfactory since Alexandru Micloș' art is backed by a certain scientific rigour. We would thus be compelled to take more than a few steps back to the Middle Ages and the Renaissance up until Mary Shelley with their fondness for curiosity cabinets.
Another introduction could commence with a formal criterion which would elaborate on the rapport between institutional art and new media. But even here, the artist doesn't simply let things happen at his will, as form, expression, and kinetic fur do not constitute an inner purpose in art but a transition vehicle towards a content more profound than a mere tautological affirmation. The institutionalization of his works follows a necessary logic but it does not constitute an end in itself. In addition, this mode of post-punk reception will always be jammed by an insinuating wink part coming from textile art. Do not laugh: his works are the nightmare of any rug. If a rug could dream, probably this is how the vision would look like: pulsating fur hanging on Siamese cats.
The next introduction should necessarily refer to the type of reception that the works often claim for themselves. As a matter of fact, the exhibition, as such, conveyed itself – curatorial' wise – as a provocation towards the way in which we choose to read and receive contemporary art. Dada artists acted on a violent crossing from contemplation to participation. Art could no longer be seen and admired but created side by side with the artist and then attacked, loved, hated, arrested. Instead, what Alexandru Micloș proposes clings more on a pitching between discerning between the two moments. Indeed at a visual level, the works exercise a special kind of fetish of contemplation up until the moment when they trigger an almost atavistic impulse to caress those viviparous objects; and this is the moment when we plunge back into contemplation resulting in consecutive attachments and detachments that short-circuit, in the end, the two modes in which we knew up till now to decipher art.
And now, I propose we get to the real introduction and try to answer an unavoidable question: what did the artist mean to say? On one hand, we have fur, galore, as Alexandru Micloș repeatedly defended his use of such an unusual material. We have, on the other hand, neon, lasers, airbags, seemingly organic, neorealist excrescences. Poured with appropriate measurement inside the melting pot of artistic creation, the inner components had all the odds in bringing out these frankensteins. They maintain, only at surface level, the tranquilizing reassurance that these things do not exist.
The bad news is that they already exist. Beginning with all sorts of contemporary plastic surgeries and ending with huge para-pharmaceutical capital. From prosthesis, implants, body breaches, elective Caesarean sections, cyborgs and going up to gadgets and voluntary weight loss pills. If we would gear up all these examples to a viewing terminal: smartphone, iphone, tablets, laptops – and as much inseparable protuberances of contemporary man, we would end up with a robotic portrait of the human being, not far removed from Alexandru Micloș' ingenious fuzzlings. Alexandru Miclos is, for this reason, a realist, compelled to express himself in visual metaphors that are already happening to us. Thus, for this reason, his exhibition constitutes a warning and a message through which the artist engages himself with today's great post-humanist debates.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Exhibition views: Alexandru Micloș, *Dreadful thread-full*, Curatoare: Raluca Băloiu, 26 noiembrie – 26 decembrie 2016, Centrului Cultural Palatele Brâncovenești, Galeria Foișor, Mogoșoaia. (opposite page and above)

Micropolis. Sărbătoare și arheologii

Kata Ungvári-Zrínyi

Micropolis – Pădurea Rotundă
Artiști: Marina Albu, Zsolt Fekete, Tatiana Fiodorova, Irina Spânu, Hajnalka Tarr

13–27 septembrie 2016
Galeria Camera K'ARTE
Târgu-Mureș

Tema taberei de artă Pădurea Rotundă este în fiecare an interpretarea realității locale (regionale), situație ce produce în mod firesc cercetări de inspirație arheologică în straturile mediului, ale societății și ale culturii. Arheologia artistică duce la o înțelegere mai profundă, generând dialoguri active și vii – o schimbare în „punctuația" atitudinii conceptuale: în loc să-și termine enunțurile cu punct, le termină cu virgulă, două puncte, trei puncte; sau formulează întrebări și alcătuiesc propoziții fragmentate, de completat ulterior.
În acest an, cercetarea reliefează, printre altele, traume ale societății (Hajnalka Tarr lucrează cu moștenirea Holocaustului, Marina Albu tematizează conflictele interetnice), tiparele active ale societății, rezultate ale diferitelor sisteme ale puterii (fenomenele problematice ale realității postcomuniste în desenele lui Tatiana Fiodorova), sau monumentalitatea care poate apărea în ordinar și obișnuit (în fotografiile lui Zsolt Fekete), în timp ce Irina Spînu examinează gestul cercetării înseși. Rezultatele acestora oferă posibilități și metode relevante pentru diferite teme ale condiției umane, însă, privind materialul expoziției, putem descoperi o abordare mai specială în lucrări: acestea prezintă o analogie cu sărbătoarea – sărbătoarea cotidianului.
Anumite elemente ale realității au ceva aparte: trebuie doar scoase la suprafață, producându-se un moment festiv. Lucrarea lui Hajnalka Tarr pornește de la un fenomen suprasaturat din realitatea locală, cu multe implicații culturale și umane în același timp. Punctul de plecare îl constituie realitatea cotidiană a femeii care locuiește într-un cimitir evreiesc părăsit, îngrijindu-l. În această existență, povestea personală acoperă, învelind ușor, prezența apăsătoare și gravă a istoriei. Încetul cu încetul, blocurile de piatră ale trecutului, peste care s-au sedimentat traume, sunt năpădite de viață și poate că asta e cea mai sănătoasă abordare a situației.
Intervenția lui Tarr în țesutul lumii este minimală – dacă poate fi considerată intervenție, într-adevăr, și nu doar o interacțiune neforțată cu spațiul și obiectul – construirea universului lucrării constă numai în poziționarea propriilor gânduri la întâlnirea cu fenomenul și în actul de a-l face vizibil. Datorită simplității și naturaleței gesturilor artistice, potențialul lucrării este amplificat. Ca mediu de comunicare, autoarea alege e-mailul – forma care a fost parte organică a experienței sale și care face mesajul și mai pregnant, datorită tonului informal. Realitatea experienței personale este întotdeauna incontestabilă. Lucrarea aproape că nu are concept artistic – construcția lucrării având un cadru sensibil și compact, care evidențiază și subliniază realitatea trăită, lăsând-o să se dezvolte. Experiența prezentată în acest fel operează clar și fără efort.
Tatiana Fiodorova reliefează scene din viața de zi cu zi, pe care noi, localnicii, nici nu le observăm, ne mai surprinde doar asocierea lor: noi nu facem legătura între aceste imagini, le ținem în sertare mentale diferite. Însă imaginile se leagă în mod evident: sunt fenomene tipice, vieți și roluri feminine, care se nasc la intersecția dintre tradiție, precaritate și realitatea complexă a societății postcomuniste din Europa de Est. Deși tema nu este de sărbătoare (în sens pozitiv), abordarea artistei transmite o reverență solemnă față de personajele scenelor.
Atât materialitatea, cât și limbajul vizual transmit fragilitate, dar în feluri diferite: caracterul vulnerabil, personal și intim al desenului capătă o amploare de manifest pe suportul fără demnitate și valoare, de aruncat. Este nevoie de combinația șocantă a hârtiei igienice cu destinele feminine pentru ca tema să atingă pragul de stimul necesar ca aceste fenomene dimprejurul nostru să apară măcar pe radarele noastre. Față de protestele directe, deschise și explicite, gestul discret al lui Fiodorova folosește elementele sistemului și reușește să deturneze întregul discurs.
Zsolt Fekete lucrează cu monumentalitatea obișnuitului. Cheia lumii vizuale a artistului este atenția îndreptată spre calitatea imaginii fotografice: numai prin controlul complet asupra tehnicii se poate produce atmosfera marcantă și fină a imaginilor, atmosferă care cuprinde și lumea individuală a subiectelor fotografiate. Cealaltă trăsătură esențială este capacitatea de a încadra ființa întreagă a persoanei fotografiate, fără ca imaginea să devină ilustrativă sau prea apropiată pentru privitor. Cu acest „arsenal" a fost abordată și Pădurea Rotundă.
Locația fotografiilor este peisajul aparent pustiu: spații goale ale naturii care nu fac parte neapărat din natura sălbatică: ele conțin urme de prezență umană. Fekete trasează și expune aceste povești, care se petrec pe scena aleasă în diferite momente ale zilei. Accentul nu cade însă pe continuitatea sau coerența povestirii: cele reprezentate sunt mai mult întâmplări, într-o coregrafie a hazardului sau a sorții. Singura acțiune relevantă, din punctul de vedere al înregistrării, este intrarea personajului pe scenă, povestea imaginii este interacțiunea diferiților factori într-un anumit timp și spațiu. Deși declanșarea stabilește timpul imaginii, întâlnirile personaj-cadru par atemporale – fiecare apare ca singura și veșnica realitate existentă. Din cauza accentuării caracterului unic al fiecărei întâlniri, nici locațiile care se repetă nu par să fie aceleași, ci devin mai degrabă posibilități.
Sărbătoarea poate să fie ca și ziua de concediu neașteptată sau ora liberă din timpul școlii, activând perspective noi asupra cadrului cotidian. Interogările Marinei Albu generează răspunsuri surprinzătoare și inovatoare, datorită faptului că abordează temele cu o irealitate copilărească. Irealitate – cu alte cuvinte, o realitate în care nu mai există regulile ce definesc lucrurile, numai asociații libere care, în locul relațiilor de cauzalitate, determină cursul lumii. Ca, de exemplu, în cazul

Marina Albu, *Alb cu negru*, 2016. Foto: Asociatia K'ARTE. (pagina alăturată)

Micropolis. Holiday and archaeologies

Kata Ungvári-Zrínyi

Micropolis – The Round Forest (Pădurea Rotundă)
Artists: Marina Albu, Zsolt Fekete, Tatiana Fiodorova, Irina Spânu, Hajnalka Tarr

September 13 – 27, 2016
Camera K'ARTE Gallery
Târgu-Mureș

Every year, the theme of the Round Forest art camp is interpreting the local (regional) reality, a situation which naturally generates archaeologically-inspired research into the layers of the environment, society, and culture. Artistic archaeology leads to a deeper understanding, generating active and living dialogues – a change in the "punctuation" of the conceptual attitude: instead of ending the statements with a full stop, it ends them with a comma, a colon, or ellipsis; or they formulate questions and create fragmented sentences, to be completed later.
This year, our research highlights, among other things, the traumas of society (Hajnalka Tarr works with Holocaust legacy, Marina Albu approaches interethnic conflicts), active patterns of society, resulting from different systems of power (the problematic phenomena of post-communist reality in Tatiana Fiodorova's drawings) or the monumentality that can appear in the trivial and the ordinary (in Zsolt

Fekete's photos), while Irina Spînu examines the gesture of research itself. Their results offer possibilities and methods relevant to different themes of the human condition, but, regarding the material of the exhibition, we can discover a more special approach in the works: they present an analogy with the holiday – the feast of daily life.
Certain elements of reality have something special: they just need to come to light, creating a festive moment. Hajnalka Tarr's work starts from a supersaturated phenomenon in local reality, with many cultural and human implications at the same time. The starting point is the daily reality of a woman who lives in a deserted Jewish cemetery, taking care of it. In this existence, the personal story covers the strenuous and grim presence of history. Little by little, the stone blocks of the past, over which traumas have settled, are life-stricken, and perhaps this is the healthiest approach to the situation.
Tarr's intervention in the tissue of the world is minimal – if it can be considered a real intervention and not just an unforced interaction with the space and object – the construction of the universe of the work consists only of the positioning of his own thoughts in encountering the phenomenon and in making it visible. Due to the simplicity and naturalness of the artistic gestures, the potential of the work is amplified. As a medium of communication, the author chooses e-mail - the form that was an organic part of his experience and which makes the message even more intense due to the informal tone. The reality of personal experience is always incontestable. The work almost has no artistic concept – the construction of the work has a sensitive and compact frame that highlights and emphasizes lived reality, letting it develop. The experience presented in this way operates clearly and effortlessly.
Tatiana Fiodorova portrays scenes from everyday life, which we, locals, do not even notice; we are just surprised by their association: we do not connect these images; we keep them in different mental drawers. But the images are clearly linked: they are typical phenomena, feminine lives and roles, which are born at the intersection of tradition, precariousness and the complex reality of post-communist society in Eastern Europe.
Although the theme is not a holiday (in a positive sense), the artist's approach conveys a solemn reverence for the characters of the scenes.
Both the materiality and the visual language impart fragility, but in different ways: the vulnerable, personal, and intimate nature of the drawing gains a magnitude of manifestation on the medium which lacks dignity and value, good to be thrown. Is necessary the shocking combination of toilet paper with feminine destinies thrown away so that the theme reaches the threshold of the needed stimulus for these phenomena around us at least to appear on our radar. Compared to direct, open and explicit protests, Fiodorova's discreet gesture uses the elements of the system and manages to hijack the whole discourse.
Zsolt Fekete works with the monumentality of the ordinary. The key to the artist's visual world is the focus on the quality of the photographic image: only by complete control over the technique can one produce the striking and fine atmosphere of the images, an atmosphere that also encompasses the individual world of the photographed subjects. The other essential feature is the ability to fit the entire person that is being photographed, without the image becoming illustrative or too close to the viewer. The Round Forest was approached with this "arsenal" as well.
The location of the photos is a seemingly desolate landscape: bare spaces of nature that are not necessarily part of the wilderness: they contain traces of human presence. Fekete outlines and reveals these stories that take place in the chosen setting at different moments of the

Marina Albu, *Alb cu negru*, 2016. Photo: Asociatia K'ARTE.

lucrării *Candy Flag*: caracterul ambianței locale de micropolis, aparent idilică, cu steagurile, florile îngrijite și apropierea naturii, produce în lucrare un cer albastru exagerat, cu o formă plutitoare care combină steagul cu vata de zahăr, bomboanele colorate și motivele decorative de flori. Se naște o lume naivă și suprarealǎ, al cărei șoc umoristic ne reorganizează imediat prioritățile și ne desființează conexiunile și rutinele nefirești, prefăcute, afectate, superficiale. Canoane, formalități, formule rigide și legături silite, impersonale, toate scapă cum ne pufnește râsul pur. Fără manevre și relații indirecte.
Jocul de table revopsit operează în același fel împotriva conflictelor: tabla de șah albă a lui Yoko Ono, adaptată la motivele locale reghinene, se transformă în jocul de table gri. Metoda este similară: situația partidei interetnice pare a fi remiză? – în acest caz, soluția ideală e să desființăm diviziunea sau distincția. Așa, nimeni nu mai câștigă, iar ironia sugerează clar că oricine intră în partidă pierde. Aceste lucrări folosesc mecanismul unei alte sărbători: cea a carnavalului.
Instalația sunet-imagine-text ÎN PĂDURE: SIMT CĂ RESPIR are un caracter mult mai contemplativ, dar dinamica irealității rămâne aceeași. La dihotomia evidentă Natură și Cultură se alătură calități fluctuante (teamă / tihnă, metafizic / concret, direct / indirect, neașteptat / obișnuit). Schimbările constante afectează și categoriile de lume interioară și exterioară, individualitate și comunitate sau apartenență la ceva, iar, prin consecință, în privitor se produce o imagine conceptuală mult mai bogată și rafinată, înlocuind elementele încremenite, stereotipe ale realității.
În contrast cu festivitățile exterioare, sărbătoarea se poate manifesta și într-o stare meditativă, în momente de apreciere și reflexie. Irina Spînu, în lucrările ei, pornește de la detalii, texturi și realitatea materială. Picturile ei au un caracter grafic pronunțat, iar obiectualitatea lucrurilor care apar pe ele se abstractizează, dar păstrează asociațiile concrete.
În timpul taberei, unde procedeul comun a fost cercetarea mediului natural și cultural, acest joc al lucrărilor a trecut să încorporeze lumea arheologiei. Elementele reprezentate au devenit urme, fragmente, frânturi, bucăți deteriorate, materialul și forma lor completă rămân de identificat. Deși instrumentele de măsurare concretă, necesare pentru orice analiză precisă, sunt prezente, fragmentarea obiectelor mici este întâmplătoare, în unele locuri conținând forme abstracte sau ilogice. Materialitatea și obiectele cad dincolo de granița interpretabilității. Ordinea, metodele și sensul nu sunt aplicate în sistem rațional, iar motivul săpăturii și gesturile care alcătuiesc procesul arheologic sunt prezente, transmise intuitiv.
Fragmentele textile au o tentă familiară, intimă (haine, textile pentru casă, domestic), piesele create de om evocă și prezența naturii, par deteriorate de forțele naturii, seamănă cu structuri precum scoarța de copac, iar în unele locuri avem impresia că s-ar extinde organic dacă ar putea. O sinteză ireală și metaforică a cercetării trecutului, a examinării lumii materiale și a căutării certitudinilor. Straturile bogate ale contextului local sociocultural, deși examinate din multe perspective și prelucrate în multe feluri, renasc de fiecare dată în contactul cu mintea creativă. Spațiul se conectează la o rețea infinită de repere și interpretări, iar locația concretă, delimitată, în aceste condiții, devine o ficțiune. Pădurea Rotundă se dovedește a fi o mulțime de posibilități.

Zsolt Fekete, *Pădurea rotundă*, 2016, detaliu. Foto: Asociatia K'ARTE. (deasupra)
Tatiana Fiodorova, *Femei în spațiul postsovietic*, 2016, detaliu. Foto: Asociatia K'ARTE. (pagina alăturată)

day. However, the emphasis is not on the continuity or coherence of the story: what is represented are mostly happenings, in a choreography of chance or fate. The only relevant action, from the point of view of the documentation, is the character's entry "on stage", the story of the image is the interaction of various factors in a certain time and space. Though triggering sets the time of the image, the frame-character meetings seem timeless – each one appears as the only one and eternal existing reality. Because of the unique character of each meeting, even the locations which repeat themselves do not seem to be the same, but they rather become opportunities.
The holiday can be like an unexpected day off from work or a free hour at school, activating new insights into the everyday environment. Marina Albu's queries generate surprising and innovative responses, because they address the themes with a childish unreality. The unreality – in other words, a reality in which there are no rules that define things, only free associations which, instead of relations of causality, determine the course of the world. As it is the case of the work Candy Flag, for example: the atmosphere of the local micropolis, seemingly idyllic, with flags, neat flowers and the closeness of nature, produces in the work an exaggerated blue sky with a floating shape that combines the flag with cotton candy, colourful candies, and decorative motifs of flowers. A naive and surreal world is born, whose humorous shock immediately reorganizes our priorities and abolishes unnatural, fake, afflicted, superficial connections and routines. As soon as one bursts into pure laughter, one gets rid of canons, formalities, rigid formulas, and impersonal, forced bonds. No manoeuvres and indirect relationships.
The repainted board game operates in the same way against conflicts: Yoko Ono's white chessboard, adapted to the local motifs from Reghin, turns into the gray board game. The method is similar: does the situation of the interethnic game seem to be a draw? – in this case, the ideal solution is to dismantle the division or distinction. So no one wins, and irony clearly suggests that anyone entering the game loses. These works use the mechanism of another holiday: that of the carnival.
The sound-picture-text installation IN THE FOREST: I FEEL I CAN BREATHE (ÎN PĂDURE: SIMT CĂ RESPIR) has a more contemplative nature, but the dynamics of the unreality remains the same. The obvious dichotomy of Nature and Culture is associated with fluctuating qualities (fear/peace, metaphysics/concrete, direct/indirect, unexpected/ordinary). Constant changes also affect the categories of the inner and outer world, individuality and community or belonging to something, and consequently, a much richer and more refined conceptual image is created in the viewer, replacing the frozen, stereotyped elements of reality.
In contrast to exterior celebrations, the feast can also be manifested through a state of meditation, in moments of appreciation and reflection. Irina Spînu starts from details, textures and material reality in her works. Her paintings have a pronounced graphic nature, and the objecthood of things that appears on them becomes abstract, but preserves the concrete associations. During the camp, where the joint procedure was the research of the natural and cultural environment, this play with works went on to incorporate the world of archaeology. The elements represented became traces, fragments, damaged pieces; their material and complete shape remain to be identified. Although the concrete measuring instruments, necessary for any accurate analysis, are present, the fragmentation of small objects is haphazard, in some places containing abstract or illogical forms. Materiality and objects fall beyond the boundary of interpretability. The order, methods, and meaning are not applied in a rational system, and the motif of digging and the gestures that make up the archaeological process are present, intuitively transmitted.
Textile fragments have a familiar, intimate air (clothes, textiles for home); the pieces created by a human being also evoke the presence of nature. They seem damaged by natural forces, resemble structures such as tree bark, and in some places we have the impression that they would expand organically if they could. An unreal and metaphorical synthesis of the research of the past, the examination of the material world, and the search for certainties. The rich layers of the socio-cultural context, though examined from many perspectives and processed in numerous ways, are reborn every time in contact with the creative mind. The space connects to an infinite network of landmarks and interpretations, and the concrete location, delineated under these conditions, becomes a fiction. The Round Forest turns out to be a myriad of possibilities.

Translated from Romanian by Roxana Ghiță.

Zsolt Fekete, *Pădurea rotundă*, 2016, detaliu. Photo: Asociatia K'ARTE. (opposite page)
Tatiana Fiodorova, *Femei în spațiul postsovietic*, 2016, detaliu. Photo: Asociatia K'ARTE. (above)

Shrinking Cities în România. Inventarierea orașelor în declin

Alexandra Manole

Shrinking Cities în România
Arhitecți: Iulia Curiman, Alexandru Păun, Laura Popa-Florea

Curatoare: Ilinca Păun Constantinescu
Coordonatoare MNAC: Daniela Calciu
20 aprilie – 9 octombrie 2016
MNAC
București

Când am intrat în spațiul de la Muzeul Național de Artă Contemporană, destinat proiectului „Shrinking Cities în România", mi-am amintit de designul expozițional olandez (exemple ca „Amsterdam DNA" ori „Van Gogh at Work", 2013), cu structuri explicative, diagrame, hărți și cronologii specifice. Am observat atunci că e vorba de un proiect care ne arată și ne învață despre un fenomen: declinul urban.
Expoziția a avut o abordare documentară, în care artiștii au inventariat realitatea. Fragmentele din filme de propagandă din perioada comunistă, *Site under construction* (Mihai Sima, Andreea Iancu, Raluca Sabău, Stejara Timiș, Anca Trestian), prezintă procesul de industrializare, oferind, în discursul curatorial, premisa declinului de azi, documentat în fotografie de Ioana Cîrlig și Marin Raica. În același sens, Tudor Constantinescu și IDEILAGRAM au muzeificat (temporar) fragmente rămase în urma declinului (bucăți de arcade, conserve, panouri publicitare), alături de imaginea orașelor private acum de industria care le-a definit (Anina, Bacău etc.). Situația demografică și cea teritorială ale orașelor au fost prezentate în hărți volumetrice, oferind claritate designului expoziției și lizibilitate informației. Pentru o completare subiectivă, o părere generală, nivelul de declin al fiecărui oraș în parte a fost dat de o altă hartă, completată de vizitatorii invitați la reflecție.
Alături de perspectiva de ansamblu, expoziția s-a oprit și asupra unor cazuri specifice. CASA de CULTURĂ nu e aCASĂ a cuprins istoria tipului de construcție a cărei apariție e explicată de arhitecta Irina Tulbure în contextul creșterii urbane din perioada comunistă. Andreea Chirică a expus, în bandă desenată, transferul de funcții ale casei de cultură de la cenaclu la discotecă, precum și curiozitatea copilului: „E muzeul oamenilor din trecut care nu aveau mall?" Filmul lui Alexandru Belc, *Cinema mon Amour* a arătat efectele fenomenului asupra cinematografului și personalului acestuia.
Atragerea atenției asupra declinului urban, prin diferite proiecte artistice, variate în abordare și raportare la subiect, ne amintește că arta contemporană poate fi văzută ca un spațiu de întâlnire a discursurilor culturale, politice și sociale, un spațiu care determină, totodată, noi posibilități (Maria Hlavajova în *Citizens and Subjects: The Netherlands, for example, Bak, basis voor actuele kunst*, p. 11). Chiar dacă expoziția nu se concentrează pe „noi posibilități", ci pe documentarea fenomenului, ea a inclus ca studiu de caz Planeta Petrila, cu desenele lui Ion Barbu și cronologia evenimentelor de salvare, în paralel cu cele de distrugere.
Pe lângă acest proiect de cercetare expus la MNAC, asupra peisajului urban postsocialist și a sorții clădirilor a căror funcție nu mai servește nevoilor cotidiene s-a oprit, de data aceasta printr-o analiză critică, și expoziția de la Salonul de Proiecte, „Uzina de fapte și alte povești (nemărturisite)" (2016). În 2014, în lucrarea *Monumentul migrantului*, artista Veda Popovici a reflectat critic asupra migrației și statutului cetățenilor care aparțin fenomenului. Un alt exemplu poate fi cartea *Electro +* (2011) a lui Nicu Ilfoveanu, „ultimul tur în orașul ideal încremenit în timp". Expoziția de la MNAC se înscrie însă în rândul expunerilor internaționale, venind ca o aplicare locală a proiectului arhitectului Philipp Oswalt.
Expoziția „Shrinking Cities" (realizată în mai multe orașe din Europa între 2004 și 2008) a reunit specialiști care studiază viața din spațiile fragmentare și modul în care acestea generează noi spații utile. Într-un alt proiect internațional, „Shrinking Cities: Expanding Landscapes" (2013), cercetătoarea Anna Jorgensen duce problema într-o direcție diferită și cu atât mai relevantă: orașele și peisajele se contractă sau se extind, ori, pur și simplu, se schimbă, înțelegând fenomenul ca drept ceva natural în viața orașului?
Expoziția „Shrinking Cities în România" a fost o platformă de informare și învățare a fenomenului, în urma căreia rămâne peisajul postindustrial care „păstrează urmele trecutului înecat în fum" și dăruiește „dreptul la memorie" (Ioana Tudora, arhitect).

Imagini din expoziție: *Shrinking Cities în România*, 20 aprilie – 9 octombrie 2016, MNAC.
Foto: Larisa Sitar. (deasupra și pagina alăturată)

Shrinking Cities in Romania.

Alexandra Manole

Shrinking Cities în România
Architects: Iulia Curiman, Alexandru Păun, Laura Popa-Florea

Curator: Ilinca Păun Constantinescu
MNAC Coordinator: Daniela Calciu
April 20 – October 9 2016
MNAC
Bucharest

Upon entering the space the National Museum of Contemporary Art had reserved for the project Shrinking Cities in Romania, I thought of the Dutch exhibition design (for example Amsterdam DNA or Van Gogh at Work, 2013) with its explanatory structures, diagrams, maps and dedicated chronologies. I discovered then that the project is meant to present and inform about the phenomenon of urban shrinkage.
The exhibition was structured as a documentary in which the artists had performed a survey of the situation. The fragments of communist propaganda films, Site Under Construction (Mihai Sima, Andreea Iancu, Raluca Sabău, Stejara Timiș, Anca Trestian) present the industrialization process and are, in the paradigm of the curatorial discourse, the premise for today's decline – documented in photographs by Ioana Cîrlig and Marin Raica. In the same respect, Tudor Constantinescu and IDEILAGRAM have (temporarily) museified fragments left behind in the shrinkage (archways, cans, billboards) and images of the cities now deprived of the industry which had shaped them (Anina, Bacău etc.). The demographic and territorial situations of the cities have been presented in easy to read volumetric maps. A more subjective touch was another general map on which the viewers, invited to reflect upon the phenomenon, marked the level of the shrinkage for each of the presented cities.
In addition to the general overview, the exhibition presented some specific cases. CASA de CULTURĂ nu e aCASĂ (The House of Culture Is Not a House) explains – in the vision of architect Irina Tulbure – the history of a specific type of cultural community centre which had appeared (and spread) in the context of the communist urban development. Andreea Chirică translated, in cartoons, the way its function evolved from cultural club to disco club, and also the curiosity of children who wonder today if it is, perchance, a museum of the people of the past, who had no malls. The film of Alexandru Belc, Cinema, mon Amour, documents the impact of the shrinkage on the movie theatres and their staff.
The various works drawing attention to urban shrinkage in as many approaches and ways of relating to the subject remind us that contemporary art can be a meeting point of cultural, political, and social discourses, and also a determinant of new possibilities (Maria Hlavajova, Citizens and Subjects: The Netherlands, for example, Bak, basis voor actuele kunst, p. 11). Even if the exhibition did not discuss the "new possibilities", but rather just documents the phenomenon, it did include as a case study the Planet Petrila project, with the drawings of Ion Barbu and a parallel chronology of both the destructive and the rehabilitating actions.
In addition to the project exhibited at MNAC, the 2016 exhibition from the Salonul de Proiecte, The Factory of Facts and Other (Unspoken) Stories has also investigated, this time in a critical analysis, the post-socialist urban landscape and the destiny of buildings which no longer respond to a social demand. In her work The Monument of the Migrant, (2014) Veda Popovici reflects critically upon migration and the status of migrants. Another example could be Electro + (2011) a publication by Nicu Ilfoveanu, "the final tour in a city frozen in time". The exhibition from MNAC is however an international project, a local version of architect Philipp Oswalt's project.
The exhibition Shrinking Cities (organized in several European cities between 2004 and 2008) has reunited researchers who have studied living in fragmentary places and the way it generates new useful spaces. In another international project, Shrinking Cities: Expanding Landscapes (2013), researcher Anna Jorgenses expanded the investigation in a different, more relevant, direction: do cities and landscapes contract or expand or are they rather merely transformed as part of a natural phenomenon in the life of a city? The exhibition Shrinking Cities in Romania has meant, in any case, a platform for information and for learning about this phenomenon which leaves behind post-industrial landscapes and preserves "the traces of the smoke filled past" and gives us „the right to remember" (Ioana Tudora, architect).

Translated from Romanian by Mălina Ionescu.

Exhibition views: *Shrinking Cities în România*, 20 aprilie – 09 octombrie 2016, MNAC.
Photo: Larisa Sitar. (opposite page and above)

Albano Morandi. Manifesto per un dadaismo ludico lirico

Igor Mocanu

Albano Morandi

Manifesto per un dadaismo ludico lirico

Curatoare: Ilaria Bignotti

20 aprilie – 20 mai 2017
Victoria Art Center
București

Dadaismul manifestului ludico-liric propus de Albano Morandi, care a avut loc primăvara aceasta la Victoria Art Center nu trebuie căutat, ca orice dadaism ortodox, într-un cumul de artefacte. Defilarea de obiecte, fie ele și artistice, nu are nimic de-a face cu eritajul dada. De altfel, e cunoscută dilema în care s-a pomenit Alfred Barr Jr. în 1936, când și-a dorit să organizeze prima retrospectivă a modernismului global la MoMA: în sala dedicată mișcării dada nu avea, de fapt, ce expune, puține „opere" se mai păstraseră până la acea dată.
Și-atunci, unde-i dadaismul din manifestul lui Albano Morandi? În atitudine. Ceea ce este expus ca opere de artă sunt în realitate fraze din discursul acestei atitudini, bucăți lingvistice, translate vizual, prin care atitudinea se discursivizează.
Bineînțeles că în acest mod, pe pereții spațiului se articulează defilarea unui întreg segment de istoria artei, de la simbolurile decupate abstract ca de pe artefactele „negre" și până la cel mai bine vândut epigon al lui Diet Seyler. Dar nu sunt toate acestea mândre achiziții ale mișcării dada? N-a fost Tzara consultantul științific al regizorului Alain Resnais la filmul Les statues meurent aussi (1953) pentru segmentele care discutau „arta neagră"? Și nu este tendința de a migra către abstractizare un reflex general de a răspunde în fața ideologiilor coercitive de tot felul?
Totalitarismul post-stalinist le cerea est- și central-europenilor narațiuni tranzitive clasice, tot așa cum totalitarismul capitalist le solicita „occidentalilor" narațiuni ușor de înțeles la vânzare și cumpărare. Răspunsul artistic a fost acela de a masacra narațiunea și de a crea un ascunziș în spatele sanitar al abstracțiunii aparente.
Dar și aici Albano Morandi e post-dadaist, prin însăși asumarea descendenței de la Cabaret Voltaire, o mișcare în fapt anti-futuristă, prin sensibilitatea funciar antimilitaristă a artiștilor. Nu puteai sa fii în avangarda mișcării dada și să glorifici totodată virtuțile purificatoare și redemptive ale războiului, cum făcuseră futuriștii milanezi, după cum nu puteai să fii anti-establishment, dar să și râvnești coagularea ulterioară într-un partid politic.
Poate nu întâmplător, primele deschideri „occidentale" ale artei din România de după 1945 datează de la finele anilor '50, când Jules Perahim co-curatoriază, alături de Renato Musillo de la Galeria „La Colonna" din Milano, structurând astfel un pre-dezgheț de tip vestic printr-un duplex expozițional, o expoziție de artă contemporană „în manieră realistă", luând ca referință stilistică pentru arta din România nu realismul socialist sovietic, ci lucrările unor Maria Penelope, Luigi Sassua, Giuseppe Minetto, Gabrielle Mutti, Tino Ponti, Francesco del Prago, Gianpiero Fachin sau Geni Mucchi.
Efortul laborios al artistului Albano Morandi comportă de aceea și o dimensiune pedagogică implicită, subminată la tot pasul. Acea latență invocată de curatoarea Ilaria Bignotti țintește nu atât în direcția unui travaliu din spatele operei deschise receptării, cât mai degrabă înspre un soi de pastișă a acestui travaliu. Repetițiile compulsive, leitmotivele geometrice reluate la nesfârșit cu o obstinație mult prea ostentativă ca să nu fie înscenată, amintesc parcă de rolul profesorului Sandiford de istoria artei, interpretat de John Malkovich în Art School Confidential (2006), care-și etalează repetițiile abstracte cu o morgă ce ar putea deveni înfricoșătoare, dacă n-ar fi doar comică.
În asta constă, așadar, cheia dadaismului din manifestul ludico-liric propus de Albano Morandi: a propune, a afirma cu toată seriozitatea și tăria o propoziție, exact în același timp în care dai foc la fitilul dinamitei pe care o răsădisești pe dedesubt.

Imagini din expoziția: Albano Morandi, *Manifesto per un dadaismo ludico lirico*.
Cu permisiunea Victoria Art Center. (deasupra și pagina alăturată)

Albano Morandi. Manifesto per un dadaismo ludico lirico

Igor Mocanu

Albano Morandi

Manifesto per un dadaismo ludico lirico

Curator: Ilaria Bignotti

April, 20 – May, 20, 2017
Victoria Art Center
Bucharest

The Dadaism in lyrical-playful manifesto proposed by Albano Morandi this spring at Victoria Art Center must not be sought for, like with any orthodox Dadaism, in a collection of exhibits. A succession of objects, even artistic ones, has nothing in common with the Dada heritage. In fact, the dilemma of Alfred Barr Jr. is well known, when in 1936 he organized at MoMA the first retrospective exhibition of the global modernism: in the Dada hall they didn't really have "oeuvres" to exhibit, since very little artworks have been preserved to that day.
So where is, then, the Dadaism in Albano Morandi's manifesto? The answer is, in the attitude. The exhibition showcases in fact a series of visually translated phrases, linguistic fragments of this artistic attitude, rendering it discursive.
Naturally, in this way, an entire segment in the history of art is traced on the walls of the gallery, from the abstractly contoured symbols similar to the "negro" artefacts, to the most popular Diet Seyler epigone. But aren't all of these proud acquisitions of the Dada movement? Was Tzara not the scientific consultant of director Alain Resnais, for the scenes discussing "negro art" in the film Les statues meurent aussi (1953)? And isn't the tendency to abstractize a common reflex against coercive ideologies of all kind?
The post-stalinist totalitarianism demanded, from the eastern and central Europeans, classical, transitive narrations, in a manner akin to the way in which the capitalist totalitarianism demanded from the western Europeans easy to sell narrations. The artistic response has been a massacre of narration and the hiding behind the safe screen of apparent abstraction.
But Albano Morandi is post-dada, in an assumed legacy of Cabaret Voltaire – an in fact anti-futuristic movement mainly due to the antimilitary attitude of its artists. It was indeed not possible to be in the avant-garde of the Dada movement and at the same time glorify the purifying virtues of war, like the Milanese futurists have done, just like it was impossible to be declaredly anti-establishment and look forward to the future formation of a political party.
It was perhaps not by chance that among the first steps towards the opening to the western values in the Romanian art have been made in the late 50ies, when Jules Perahim co-curated, together with Renato Musillo from the "La Colonna" Gallery in Milan – thusly breaking the ice with a double exhibition – an exhibition dedicated to "realism" in the contemporary art with stylistic references far from those of the soviet socialist realism, but rather found in the works of artists such as Maria Penelope, Luigi Sassua, Giuseppe Minetto, Gabrielle Mutti, Tino Ponti, Francesco del Prago, Gianpiero Fachin or Geni Mucchi.
That is why his action had also an implicit – and constantly undermined – pedagogical dimension. A latent tendency which is analyzed by curator Ilaria Bignotti and which is directed not towards the process behind an – open for interpretation – artwork, but rather towards a pastiche of this process. The compulsive repetitions, the geometrical leitmotifs which are repeated with an obstinacy too ostentatious as to not be staged, seem to recall art history Professor Sandiford, played by John Malkovich in Art School Confidential (2006), a professor who displays his abstract repetitions with a pomp that would be scary if it weren't comical.
This is, therefore, the key for the Dadaism in the playful-lyrical manifesto proposed by Albano Morandi: to state something, in all strength and seriousness, and at the same time light the fuse of the dynamite placed under the very same statement.

Exhibition views from: Albano Morandi, *Manifesto per un dadaismo ludico lirico*.
Courtesy of Victoria Art Center. (opposite page and above)

O invitație semnată Costa-Foru

Andreea Grecu

Despre patrimoniu auzim și citim numai lucruri de bine: și specialiștii, și publicul larg cad de acord asupra necesității de a avea o atitudine potrivită, de a apăra și proteja valorile naționale, de a promova moștenirea culturală. Toate merg din plin până la momentul transpunerii în practică a acestor deziderate lăudabile.
O excepție de la discurs este Casa Costa-Foru, adăpostită de Dealul Mitropoliei și de insulița de istorie protejată din jurul acestuia. Proprietarii au decis că un spațiu cultural va pune în evidență frumusețea discretă a clădirii, și astfel, edificiul a fost inclus de jure și de facto într-un circuit al caselor bucureștene ce își așteaptă cu ușile deschise vizitatorii (Casa Costa-Foru este un proiect independent și colaborativ de reactivare urbană a patrimoniului material și imaterial al Bucureștiului, demarat de Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru).
De aceea, nu pot spune decât că evenimentele construite pe principiul circuitului cultural devin un instrument valoros de aducere în atenția publicului și a specialiștilor spații, bunuri și istorii, povestiri și fragmente de viață ce îmbogățesc orașul și îl trezesc, îl provoacă să adopte o dinamică marcată de alte priorități: întoarcere la origini, redescoperirea trecutului, regăsirea de sine, în contextul unei dezbateri ce încă își așteaptă timid participanții: cine sunt românii secolului XXI și încotro se îndreaptă ei?
Ocazia reprezentată de Centenarul Marii Uniri ar fi un moment prielnic pentru o poziționare europeană, în spiritul secolului în care ne aflăm, iar repere precum casele ce au renăscut în ultimii ani sunt puncte de la care se poate lansa o discuție aplicată și extrem de necesară, punând în relație, dar și comparând, relativizând experiențele României, în oglindă cu experiențele europene.
În cele din urmă, când tragem linie, o clădire, un edificiu sunt rezultatele unei inspirații, ale unei idei ce în mod necesar și evident au marcat o epocă. Dincolo însă de acel moment în timp, aceste case ne transmit astăzi un mesaj ce ține de natura fragilă, dar în același timp rezonantă și puternică a unei familii cu tot ceea ce au reprezentat membrii acesteia pentru viața socială și culturală a Bucureștiului, pentru o comunitate ce valoriza structura esențială a societății, și anume oamenii.
De aceea, demersul prin care un simbol al unei epoci de bunăstare și de așezare, de dreaptă cumpănire și de echilibru, ce pot părea astăzi desuete și revolute, devine un punct cultural activ și deschis, merge în continuarea unei existențe arhitecturale și sociale începute acum un secol, într-o altă epocă și într-o altă mentalitate socială.
Suntem departe de abordări revoluționare, precum transformarea unei biserici într-un hotel, cum se întâmplă aiurea prin Europa, avem sinagogi devenite spații culturale, în schimb, necesitatea de a atrage atenția asupra unor valori perene, de a gândi modalități de prezentare și de interacțiune cu publicul, potrivite cu gusturile și nivelul de pregătire și de așteptare ale acestuia, este o evidență.
Timpul ne demonstrează justețea unor abordări și importanța unor lupte duse mai puțin cu sabia și mai mult cu materiale de prezentare ce trezesc admirație și interes constant. Din fiecare inițiativă de acest gen se creionează, iar apoi sunt potențate, moduri particulare de educație prin cultură ce permit, prin persuasiune și, de ce nu, prin mesmerizare, crearea unei mase critice de public iubitor de frumos, ce înțelege prin forța exemplului că el este absolut necesar și de neînlocuit în discursul public de protejare și de punere în valoare a patrimoniului cultural.
Național și european deopotrivă.

Interior Casa Costa-Foru, 2017. Foto: Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru. (alături)
Public în Casa Costa-Foru, 2017. Foto: Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru. (pagina alăturată)

An invitation signed by Costa-Foru

Andreea Grecu

We keep hearing and reading only good things about our patrimony: both specialists and the wide public agree on the necessity of having the right attitude, i.e. safeguarding and protecting national values, to promoting our cultural inheritance. All fine and dandy until all these commendable intentions are actually put in practice.
An exception from this discourse is Casa Costa-Foru, housed by the Mitropoly Hill and by the island of protected history around it. The owners decided that a cultural space would emphasize the subtle beauty of the building and thus the edifice was included de jure and de facto in a circuit of Bucharest houses that await, doors open, their visitors (Casa Costa-Foru is an independent and collaborative project of urban reactivation of Bucharest's tangible and intangible patrimony, launched by the Casa Costa-Foru initiative group).
So, I can only say that the events built on the principle of cultural patrimony are becoming a valuable instrument of bringing into the public's and specialists' attention spaces, goods, and stories, tales and fragments of life enriching the city and awakening it, challenging it to adopt a dynamic based on other priorities: returning to the origins, rediscovering the past, finding one's self against the background of a debate that is still timidly waiting for its participants: who are the Romanians of the 21st century and where are they headed?
The occasion brought by the Centennial of the Great Unity would be a favourable moment for a European positioning, in the spirit of this century, and landmarks such as the houses that were reborn in these recent years are the starting points of applied and necessary discussions, setting in relation and comparing Romanian experiences, mirroring European experiences.
Eventually, when we draw the line, a building and an edifice are the results of inspiration, of an idea that necessarily and obviously marked an era. However, beyond that moment in time, these houses are today sending a message of the fragile, but at the same time resonant and powerful nature of a family, with everything its members represented for Bucharest's social and cultural life, for a community that cherished the essential structure of the society, namely its people.
That is why the action through which a symbol of an era of wealth and peace, pondering, and balance, which today may seem obsolete and inapplicable, becomes an active and open cultural point, continuing an architectural existence that began more than a century ago, in a different era and with a different social mindset.
We are far from revolutionary approaches, such as the transformation of a church into a hotel, as is the case in parts of Europe; we have synagogues turned into cultural spaces, but the necessity to draw attention on certain perennial values, to design ways of presentation and interaction with the public, suiting its taste and level of education and expectation, is obvious.
Time shows the fairness of certain approaches and the importance of battles fought less with the sword and more with presentation materials sparking constant admiration and interest. Each such initiative outlines and then helps accomplish peculiar ways of education through culture, allowing, by persuasion and, why not, by mesmerisation, the increase of a critical mass of beauty-loving people that understand by the power of example that it beauty is absolutely necessary and irreplaceable in the public speech of protecting and cherishing the cultural patrimony. Both national and European.

Translated from Romanian by Matei Predescu.

Interior Casa Costa-Foru, 2017. Photo: Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru. (opposite page)
Public în Casa Costa-Foru, 2017. Photo: Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru. (above)

EXPOZIȚII ÎN STRĂINĂTATE

EXHIBITIONS ABROAD

Kunsthalle Nathalie Du Pasquier, *Big Objects Not Always Silent*, 2016.
Cu permisiunea Stephen Wyckoff & Vienna Design Week.

Kunsthalle Nathalie Du Pasquier, *Big Objects Not Always Silent*, 2016.
Courtesy of Stephen Wyckoff & Vienna Design Week.

Vienna Design Week. A festival with living room

Denise Parizek

Vienna Design Week
29 septembrie – 8 octombrie 2016

Pentru a zecea aniversare, Lilli Hollein s-a mutat într-o cameră veche cu mobilă. S-a sărbătorit de asemenea la MAK și Intercontinental.
Festivalul din Viena a fost curatoriat de la început în așa fel încât să-și găsească locul în concertul internațional prin factori foarte specifici. Aceștia includ legăturile puternice cu orașul și spațiile mereu alternate, de la palatul în stil baroc la atelierul original. Fără îndoială, versiunea vieneză a Design Week e apreciată internațional pentru momentul puternic curatoriat și pentru programul variat. Viena e locul unde cei interesați și jurnaliștii se duc în căutare de noi talente. Proximitatea față de Europa de Est e, de asemenea, o temă pentru mulți invitați.
Vienna Design Week și-a ales cartierul general, fără prea multe căutări elaborate, în casa fostului producător de mobilă Bothe & Ehrmann. În ultimii ani de dinaintea Primului Război Mondial, acesta a produs mobilă stilată pentru întreaga monarhie – iar clădirea în stil clasic a lui Ernst Epstein în Margaret's Schlossgasse servea drept ceea ce azi s-ar chema un showroom. Per total, destul de potrivit pentru un festival care nu se consideră un târg, ci un ceva bine împletit cu orașul.
Fondatorii Vienna Design Week, Lilly Hollein, Tulga Beyerle și Thomas Geisler, și-au propus ca obiectiv să aducă designul mai aproape de oameni, bazându-se pe o gândire descentralizată. „Mereu a fost important pentru noi să trimitem oamenii prin oraș." Companiile și spațiile goale au fost mereu incluse. De-a lungul anilor, nevoia unui living room s-a cristalizat. Prima dată a fost în 2001, cu o fabrică în Leopoldstadt. De atunci, au fost în stabilimentul Gschwandner, într-o școală demolată din Wieden și în palatul Schwarzenberg (și acesta în stil baroc). A-și găsi un favorit s-a dovedit dificil, „deoarece ne-am uitat la multe locuri până să ajungem în final la Ankerbrotfabrik." Și acolo s-au folosit camere în mod normal inaccesibile. Asta e mărturia lor, așa, ca „atmosfera specială".
Cu zona de focus, publicul ar trebui să fie încurajat să se aventureze. Acesta e și motivul pentru care, de exemplu, al șaptelea district, care e văzut drept foarte creativ, nu a fost încă selectat.
Mulți designeri de top precum Stefan Sagmeister, Patricia Urquiola, Matali Crasset, Arik Levy, Erik Spiekermann, Hartmut Esslinger (fondatorul Frog) și Dieter Rams, precum și „design singers" ca Volker Albus și Paola Antonelli au luat parte la spectacolul celei de-a zecea aniversări. În acest an, designerul Martino Gamper, născut în Tirolul de Sud și activând în Londra, a abordat suprafețele și tehnicile eronate ale J. & L. Lobmeyr, prezentând un pahar de băut modern.
Vienna Design Week și-a luat ca scop, ca țară vizitatoare, care se schimbă anual, să deschidă o perspectivă în profunzime și multifațetată a designului în alte țări europene. Prezența Cehiei ca țară vizitatoare e sponsorizată de Czech Trade. În acest an, la Vienna Design Week, Cehia a fost prezentată ca țară vizitatoare. S-au oferit tururi ghidate prin mult renovata Villa Tugendhat din Brno, redeschisă în 2012 – un punct de referință al arhitecturii moderniste, realizată de Ludwig Mies van der Rohe. Expoziția „Generation" (curatoriată de OKOLO) de la sediul festivalului a prezentat o generație tânără de designeri din țara vizitatoare.
„Cu Republica Cehă, Vienna Design Week prezintă o țară vecină Austriei, cu o scenă de design de o vitalitate incredibilă și de o calitate înaltă, care, precum scena Austriei, are la bază o lungă tradiție de meșteșug și manufactură. Trasăm un arc care acoperă studiourile tinere de design, universitatea, brandurile de renume, culminând cu iconica Villa Tugendhat" (Lilli Hollein, director de festival al Vienna Design Week).

Traducere din engleză de Rareș Grozea.

Viribus Unitis, Hofmobiliendepot & Möbel Museum Wien, 2016. Cu permisiunea Re-Design, Sebastian Menschhorn & Vienna Design Week. (alături)
Jubiläumsprogramm, Buchpräsentation, Party Intercontinental, 2016. Cu permisiunea Sebastian Freiler & Vienna Design Week. (pagina alăturată)

Vienna Design Week. A festival with living room

Denise Parizek

Vienna Design Week
September 29 – October 8, 2016

For the 10th anniversary, Lilli Hollein has moved into an old furniture room. It was also celebrated at MAK and Intercontinental.
The Vienna Festival was curated from the beginning in such a way that it find its place in the international dance through very specific factors. These include the strong connection to the city and constantly changing venues from the baroque palace to the original workshop. Bottom line, the Viennese version of a Design Week is internationally appreciated for its strongly curated moment and its varied program. Vienna is the place where interested and journalists travel to find new talents. The proximity to Eastern Europe is also a topic for many guests.
The festival Vienna Design Week located its headquarter without elaborate search in the house of the former furniture manufacturer Bothe & Ehrmann. In the last years before the First World War, he was making stylish furniture for the whole monarchy – and the classical building of Ernst Epstein in Margaret's Schlossgasse served as what would be called a showroom today. In sum quite fitting for a festival which does not conceive itself as a fair – but as something that is closely interwoven with the city.
The founder of Vienna Art Week Lilly Hollein, Tulga Beyerle, and Thomas Geisler focused on the objective of bringing Design to the people, based on a decentralized thinking. "It was always a great concern for us to send people through the city". Companies and empty spaces were always included. Over the years the need for a "living room" crystallized. The first time, there was a similar 2001 with a factory in the Leopoldstadt. Since then they have been in the Gschwandner establishment, in a demolished school in Wieden, and in the Baroque Schwarzenberg Palace. The search for favorites turned out to be difficult, "since we have looked at a lot of things to finally go to the Ankerbrotfabrik". After all, there, too, rooms were used, which are otherwise not accessible. This is the claim – just like the "special atmosphere".
With the focus area the audience should be encouraged to be active off the beaten track. This is also the reason, for example, that the seventh district, which is regarded as very creative, has not yet been selected.
Furthermore, the selection of the annual focus area is also characterized by the existence of places of rescue, craftsmanship, and certain diversity. Many top designers such as Stefan Sagmeister, Patricia Urquiola, Matali Crasset, Arik Levy, Erik Spiekermann, Frog founder Hartmut Esslinger, and Dieter Rams, as well as the design singers Volker Albus and Paola Antonelli have been part of the show of the 10th anniversery. This year, the designer Martino Gamper, born in South Tyrol and living in London, dealt with the surfaces and flawed techniques of J. & L. Lobmeyr and presented a modern drinking glass.
The VIENNA DESIGN WEEK has taken on the task with the annually changing guest country of opening up an in-depth and multifaceted view of design in other European countries. The presence of the Czech Republic as guest country is sponsored by Czech Trade. In this year's VIENNA DESIGN WEEK presented the Czech Republic as guest country. They offered guided tours through the extensively renovated Villa Tugendhat in Brno, reopened in 2012 – a milestone of modern architecture by Ludwig Mies van der Rohe. The exhibition "Generation" (curated by OKOLO) in the festival headquarters presented a young generation of designers from the guest country.
"With the Czech Republic The VIENNA DESIGN WEEK is presenting a neighbour country of Austria with an incredibly vital and high-quality contemporary design scene, which, like the Austrian scene, is based on a long tradition of handicraft and manufacture. We span an arc from young design studios, the university, major brands and culminate in the iconic building of the Villa Tugendhat." (Lilli Hollein, Festival Director VIENNA DESIGN WEEK)

Viribus Unitis, Hofmobiliendepot & Möbel Museum Wien, 2016. Courtesy of Re-Design, Sebastian Menschhorn & Vienna Design Week. (opposite page)
Jubiläumsprogramm, Buchpräsentation, Party Intercontinental, 2016. Courtesy of Sebastian Freiler & Vienna Design Week. (above)

Mad About Surrealism

Timea Andrea Lelik

Mad About Surrealism

11 februarie – 28 mai, 2017
Muzeul Boijmans van Beuningen, Rotterdam

7 octombrie 2016 – 22 ianuarie 2017
Hamburger Kunsthalle, Hamburg

4 iunie – 11 septembrie, 2016
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

Expoziția reunește, pentru prima oară, lucrări suprarealiste din colecțiile private ale lui Edward James, Gabrielle Keiller, Roland Penrose, precum și Ulla și Heiner Pietzch. Acestea oferă o privire asupra viziunii acestora și a modului în care înțelegeau suprarealismul, dar și asupra mecanismului de colecționare a acestor lucrări, care era foarte diferit în cazul fiecăruia dintre colecționari. Edward James a declarat cu mândrie că „s-a născut suprarealist" și, prin urmare, a îmbrățișat pe deplin un stil de viață suprarealist, care a presupus crearea unor obiecte ciudate în jurul casei sale și achiziționarea unei grădini în Mexic, unde se retrăgea pentru a crea sculpturi suprarealiste. Roland Penrose fusese el însuși pictor, însă, din cauza autocriticii severe, nu s-a considerat la fel de valoros ca și contemporanii săi și, prin urmare, a renunțat la pictură pentru a deveni curator, stabilindu-și drept misiune principală promovarea lucrărilor suprarealiștilor. El a menționat faptul că această colecție „s-a construit singură", nu a fost rezultatul unui efort de a colecționa operele așa cum sunt acestea expuse acum pe pereții muzeului. Gabrielle Keiller a început să colecționeze artă dada și suprarealistă în anii 1960 și a făcut asta cu multă dăruire, ceea ce a însemnat construirea unei colecții nu numai formată din opere de artă, ci și din cărțile, portofoliile și literatura de specialitate ale artiștilor. Interesul lui Ulla și Heiner Pietzch pentru colecționare a fost trezit de către vizita lui Heiner la o expoziție de artă, unde s-a familiarizat cu modernismul – considerat atunci a fi o artă „degenerată".
În cele patru săli mari de expoziție din Muzeul Boijmans, vizitatorii pot vedea capodopere precum *La reproduction interdite* (1937) a lui Magritte și *Pieta ou La Revolucion la Nuit* (1923) a lui Max Ernst. Partea cea mai impresionantă este însă grupată într-o sală îngustă care reunește în jur de șaizeci de opere de artă. Aceasta este secțiunea în care una dintre cele mai interesante grupări de tablouri poate fi găsită sub categoria „artiste". Lucrări probabil expuse pentru prima dată în spații publice demonstrează încă o dată cât de excepțională este descoperirea versatilității mișcării suprarealiste.
Știm acum că poziția femeilor în sfera artei suprarealiste a fost una extrem de dificilă. Acestea erau preferate ca amante sau muze, iar așteptările erau ca ele să sprijine munca partenerilor mai degrabă decât să își dezvolte propria carieră. În ciuda condiției lor, multe artiste suprarealiste au persistat în eforturile lor. Expoziția prezintă câteva dintre astfel de exemple oferite de Leonora Carrington, Dorothea Tanning și Leonor Fini, care au egalat sau chiar depășit munca omologilor de sex masculin.
Necedând vreodată unor presiuni venite din exterior, precum faima sau bogăția – precum s-a întâmplat în cazul lui Salvador Dali, care a fost în cele din urmă exclus din grupul suprarealist de către André Breton pentru că devenise prea comercial – impulsul lor de a picta probabil a rămas intrinsec. Fiind prezentate ca noi descoperiri, aceste opere adaugă o energie revigorantă expoziției. Cu toate acestea, gruparea lor pe alte criterii decât cel referitor la gen le-ar fi reflectat mai bine poziția în cadrul artei suprarealiste.

Traducere din englezăde Roxana Ghiță.

Salvador Dalí, *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1936, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Foto: Studio Tromp, Rotterdam. Prin amabilitatea Fundación Gala-Salvador Dalí & Pictoright Amsterdam. (deasupra)

Salvador Dalí, *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1936, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Photo: Studio Tromp, Rotterdam. Courtesy of Fundación Gala-Salvador Dalí & Pictoright Amsterdam. (above)

Mad About Surrealism

Timea Andrea Lelik

Mad About Surrealism

February 11 – May 28, 2017
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

October 7, 2016 – January 22, 2017
Hamburger Kunsthalle, Hamburg

June 4 – September 11, 2016
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

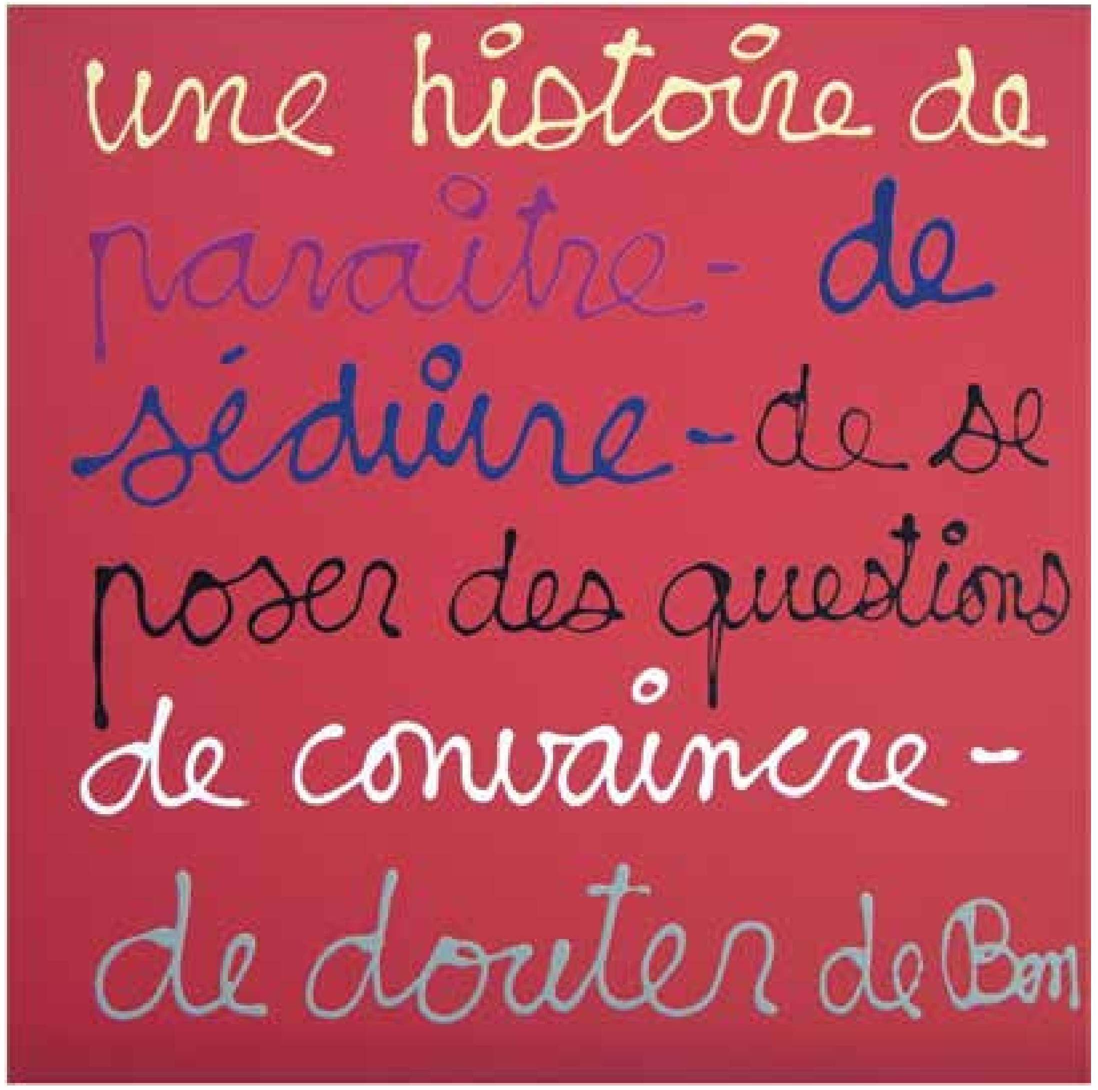
The exhibition brings together for the first time surrealist works from the private collections of Edward James, Gabrielle Keiller, Roland Penrose, and Ulla and Heiner Pietzch. The show offers a glimpse into their vision and understanding of surrealism, but also into the mechanism of collecting such works, which was very different for each of these collectors. Edward James had proudly stated that he was "born a surrealist" and therefore fully embraced a surrealist lifestyle that entailed building funky objects around his home and acquiring a garden in Mexico that would become his own self-made surrealist sculpture retreat. Roland Penrose had been a painter himself, but due to his harsh self-criticism he did not consider himself as good as his contemporaries, and as a result gave up painting to become a curator, making his main mission promoting the works of the surrealists. He mentioned his collection "had built itself" rather than him having specifically sought to collect it as it is now displayed on the museum's walls. Gabrielle Keiller started collecting dada and surrealist art in the 1960s and had done it with utmost dedication, which meant building a collection not only of artworks but also of artists' books, portfolios, and specialty literature. Ulla and Heiner Pietzch's interest in collecting was sparked by Heiner's trip to an art exhibition where he became acquainted with modernism – widely dismissed as "degenerate" art.
Throughout the four large exhibition rooms from the Boijmans Museum the viewers encounter masterpieces such as Magritte's La reproduction interdite (1937) and Max Ernst's Pieta ou La Revolucion la Nuit (1923). The most striking part of the show however is clustered in a long and somewhat narrow room that brings together around sixty artworks. This is the section where one of the most intriguing groups of paintings can be found under the division entitled "female artists". Works possibly seen for the first time in public shows, demonstrate anew how exceptional it is to discover the versatility of the Surrealist movement. We know now that women's position in surrealist art was notoriously difficult. They were preferred as lovers or muses and were expected to support the work of their respective partners rather than pursue their own careers. Despite their condition, many female surrealist artists persisted in their endeavours. The show displays a few such examples made by Leonora Carrington, Dorothea Tanning, and Leonor Fini, who have many times equalled or even surpassed the work of their male counterparts. Never really succumbing to any external pressures such as fame or fortune – as in the case of Salvador Dalí who had eventually been excluded from the surrealist group by André Breton for having become too commercial – their impulse to paint likely remained intrinsic. Appearing as new discoveries, these works add a fresh energy to the show. Nevertheless, grouping these works by other criteria rather than gender would have better reflected their position within surrealist art.

Je doute, donc je suis

Andreea Grecu

Ben Vautier
Tout est art?

15 septembrie 2016 – 15 ianuarie 2017
Musée Maillol
Paris



Lucrari din expoziția Ben Vautier, *Tout est art?*, 15 septembrie 2016 – 15 ianuarie 2017, Musée Maillol, Paris. (deasupra și pagina alăturată)

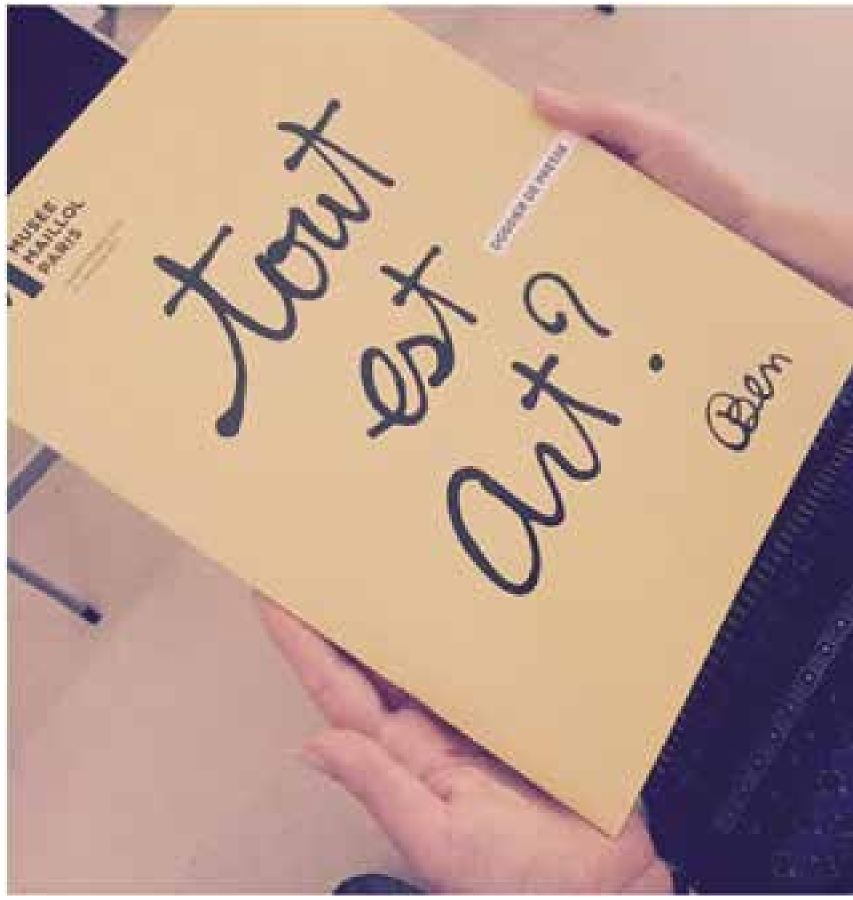
Este o stare de așteptare generală. Cât de albastru este cerul, cât de plăcută atmosfera într-un debut de decembrie atipic. De obicei, victimă a climei oceanice, Parisul își întâmpină vizitatorii cu un cer acoperit, de un gri catran, cu un frig fizic, cât și psihic, compensat numai de minunatele expoziții, spectacole și edificii pe care privitorul le admiră în buclă. La fiecare vizită privirea se oprește pe altceva. Nici nu este greu, date fiind noutățile pe care orașul le oferă.
Așa se face că redeschiderea Muzeului Maillol a fost ocazia potrivită pentru vernisajul unei retrospective dedicate operei lui Ben Vautier. Retrospectiva prezintă mai bine de 200 de opere ce provin în marea lor majoritate din colecția artistului și din colecții private. Ben Vautier afirmă: „Semnez tot". „Tout est art?" este o întrebare sui generis, oare viața noastră este o permanentă creație? Vautier pare să fi aflat întrebarea, iar nouă ne revine provocarea de a căuta răspunsul.
„Tout est art?" este un joc fără joacă. Pe sub lupa artistului trec și se amplifică dileme ale lumii moderne. Fără a formula o definiție, așa cum poate am fi tentați să medităm asupra existenței noastre și asupra lucrurilor care o compun. Fiecare obiect cuprinde o poezie ascunsă sau evidentă, însă frumusețea acestuia se află, ca toate minunile acestei lumi, în ochiul privitorului. Acesta deține cheia.
Eugen Ionescu primește un ton regal de roșu, așa cum scrierile sale au evidențiat regalitatea omului, natura sa excepțională. Ionescu este suficient, niciun cuvânt, niciun semn grafic în plus. Să ne oprim în capitala Franței asupra autorului *Rinocerilor* și asupra contribuției sale la reflecția omului în lumea secolului XX, frământată, autoconsumându-se prin viciile sale, ridicate la rang de virtuți.
There is life in every piece of matter. Iar în retrospectiva Ben Vautier sunt adunate materii dintre cele mai diverse: medii textile și metalice, obiecte cosmice încărcate cu mesaje. Libertatea de a alege interpretarea personală a ceea ce vedem este evidentă: nouă ne revine onoarea de a acorda vieții coroana de artă. Sau de a recunoaște că supraviețuirea și trăirea sunt o artă.
Fiecare întâmplare a parcursului nostru ne învață un lucru nou. Sau ne arată că ludicul are un rol mult mai serios în tumultul cotidian: instrumentele sale ne sprijină să descoperim o altă cale, cea a frumosului.

Je doute, donc je suis

Andreea Grecu

Ben Vautier
Tout est art?

September 15, 2016 – January 15, 2017
Musée Maillol
Paris



A general feeling of expectation. Of how blue the sky will be, of how nice the mood of an atypical early December can be. Victim as usual of the oceanic climate, Paris greets her visitors with an overcast sky, tar grey, physically and psychically cold, compensated only by the wonderful exhibitions, shows, and edifices admired in a loop. On each visit something else catches the eye, and it's not surprising, either, considering all that which is new in town.
Therefore the re-opening of the Maillol Museum was the perfect occasion for the opening of a Ben Vautier retrospective exhibition. The exhibition showcases over 200 works, mostly from private collections and the artist's collection. Ben Vautier affirms "I sign everything". "Tout est art?" is a sui generis question – is our life a permanent creation? Vautier seems to have identified the right question, and our task is to search for the right answer.
"Tout est art?" is a game without the play. The dilemmas of our modern world are all analyzed and magnified under the lens of the artist. Without phrasing a definition, as we would perhaps be tempted to meditate on our existence and the things our existence made of. Each object comprises a hidden, or obvious, poetry, but its beauty lies, like with all the wonders of this world, in the eye of the beholder. He has the key.
Eugen Ionescu is depicted in a royal tone of red, just as his writings have underlined the royalty and extraordinary nature of man. Ionesco is self-sufficient, not an extra word or graphic detail is required. Let us consider, here, in the capital city of France, the author of the Rhinoceros and his contributions to the reflections upon man in the XX century, in a world which is unsettled and self-consuming by its vices turned to virtues.
There is life in every piece of matter. And the Ben Vautier retrospective brings together the most diverse of matters: textile and metal, cosmic objects laden with messages. The choice of personal interpretation is evident: the honor to turn life into art is ours. Or to admit that survival or living are arts.
Each event in our trajectory teaches us something new. Or shows us that playfulness is very important in the course of the our turmoil, as it provides us with the instruments for the discovery of an alternative path, that of beauty.

Translated from Romanian by Mălina Ionescu.

Lucrare din expoziția Ben Vautier, *Tout est art?*, 15 septembrie 2016 – 15 ianuarie 2017, Musée Maillol, Paris. (opposite page and above)

Daniel Spoerri. Opera de artă deschisă

Veronica Kirchner

Daniel Spoerri
Das offene Kunstwerk

23 octombrie 2016 – 26 februarie 2017
Kunstforum Ostdeutsche Galerie
Regensburg

Daniel Spoerri, reprezentant important al artei obiectuale moderne, semnatar al manifestului Noului Realism, a primit în octombrie 2016 Premiul Lovis-Corinth, unul dintre premiile de artă cu îndelungată tradiție în Germania, care se acordă, din 1974, artiștilor proveniți din Europa Centrală și de Sud-Est. Printre laureații premiului de până acum se numără, printre alții, Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Kokoschka, Markus Lüpertz.
Daniel Spoerri s-a născut la Galați în 1930, într-o familie de evrei, după moartea tatălui, în 1941, în timpul Pogromului de la Iași, se refugiază împreună cu restul familiei la Zürich. Un adevărat nomad, nu numai al spațiilor în care trăiește și lucrează de-a lungul anilor, ci și al activităților cărora se dedică, de la dansator la regizor, scriitor, artist vizual.
Cariera de artist plastic începe în 1960, la Paris, când descoperă așa numitele Tableaux- piège / Tablouri-capcană, un moment al vieții despre care Spoerri avea să afirme că atunci a simțit pentru prima dată că și-a găsit drumul, că ține în mâini firul Ariadnei. Poetul suprarealist Gherasim Luca este cel care îl introduce în lumea teatrului lui Eugen Ionescu, catalizator al ideilor sale. Ideile care aveau să stea la baza asamblajelor sale erau, cum mărturisește în amintirile despre începuturile sale ca regizor și scenograf de teatru, renunțarea la o interpretare proprie, o anumită indiferență față de mesajul exprimat de obiectul creat și, mai ales, acceptarea hazardului.
Daniel Spoerri își definește astfel Tablourile-capcană: obiecte găsite în poziții întâmplătoare, aflate în ordine sau dezordine, sunt fixate, așa cum le-a rânduit hazardul, de suportul pe care se află exact în acel moment. Doar planul este schimbat, din poziția orizontală, acest asamblaj este pus pe verticală, apoi atârnat de perete. Pentru prima dată, aceste lucrări vor fi expuse la Festivalul de Artă de Avangardă de la Paris în 1960.
Obiectele alăturate și fixate sunt lucruri găsite prin târgurile de vechituri sau prin casele prietenilor, elemente umile ale cotidianului, care, transpuse în procesul creativ, exprimă dorința artistului de a le face vizibile, trezind un sentiment din partea privitorului de deja-vu. Lucru întărit, de altfel, și prin faptul că Daniel Spoerri, membru al grupului Nouveau Realism, preferă noțiunii de Realism nou mai degrabă un împrumut din poemul lui Paul Éluard, și anume Donner à voir.
Expoziția retrospectivă organizată la Kunstforum Ostdeutsche Galerie în Regensburg, cu ocazia decernării Premiului Lovis-Corinth, aduce laolaltă lucrări din seria Tableaux- piège, Eat-Art, Detrompe-l'oeil, Piège a mots și altele. Titlul expoziției, *Das offene Kunstwerk / Opera de artă deschisă*, este o alegere intenționată din partea artistului, o trimitere la eseul lui Umberto Eco *Opera aperta*. Conform autorului italian, o operă de artă este deschisă interpretărilor, este încărcată de noi sensuri, descifrate în mod diferit de către cei care o percep. O operă de artă nu părăsește artistul în stadiul ei final, ea devine finală abia prin receptarea sa. O expoziție fixată pe masa întrebării formulate de Daniel Spoerri: este posibil să-i întinzi hazardului o capcană?

Daniel Spoerri, *Faux Tableau-piège*, 2010, assemblage, 91 x 34 cm. Foto: Veronica Kirchner. (deasupra)
Daniel Spoerri, *Rattage II*, 1990, assemblage, 110 x 125 x 50 cm. Foto: Veronica Kirchner. (pagina alăturată)

Daniel Spoerri. The open work of art

Veronica Kirchner

Daniel Spoerri
Das offene Kunstwerk

October 23rd 2016 - February 26th 2017
Kunstforum Ostdeutsche Galerie
Regensburg

Daniel Spoerri, an important representative of modern object art, a signing member of the Manifesto of New Realism, was awarded in October 2016 the Lovis-Corinth Award, one of the art awards with a long tradition in Germany which has been given starting 1974 to artists coming from Central and South-East Europe. The award winners up to this point include, amongst others, Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Kokoschka, Markus Lüpertz.
Daniel Spoerri was born in Galați in 1930, in a family of Jews. After his father died in 1941 during the Iași Pogrom, he sought refuge alongside the rest of his family in Zürich. A genuine nomad, not only in terms of the various places where he lived and worked over the years, but also in terms of the activities he dedicates himself to, from dancer, to director, writer, and visual artist.
His career as a plastic artist begins in 1960 in Paris when he discovers the so-called Tableaux- piège / Trap-paintings, a moment in his life about which Spoerri would later state that it had been the first time that he had found his way, that he got a grip on Ariadne's thread. The surrealist poet Gherasim Luca is the one that introduced him to the world of Eugen Ionesco's theatre, a catalyst of his ideas. The ideas that would underpin his assemblies were, as he confesses in the memoirs of his beginnings as theatre director and scenographer, giving up his own interpretation, a certain indifference to the message expressed by the created object and especially accepting hazard.
Daniel Spoerri defines his Trap-paintings as follows: objects found in random positions, in order or disorder, are fastened, as hazard would have it, onto the support they were on at that very moment. Only the plane is changed; from the horizontal position, the assembly is poised vertically and then hung on the wall. For the first time, these works will be exhibited in the Avantgarde Art Festival of Paris, in 1960.
The adjoined and fastened objects are found at antique fairs or in friends' houses, humble items of the everyday life which, transposed in the creative process, express the artist's desire to make them visible, eliciting a déjà vu feeling in the beholder. This is also reinforced by the fact that Daniel Spoerri, member of the Nouveau Realism group, prefers to the notion of New Realism a phrase borrowed from Paul Eluard's poem, namely Donner à voir.
The retrospective exhibition organized at Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg, on occasion of awarding the Lovis-Corinth award, reunites works from the series of the Tableaux-piège, Eat-Art, Detrompe-l'oeil, Piège a mots, and others. The title of the exhibition, Das offene Kunstwerk / The Open Work of Art, is a purposeful choice of the artist's, a reference to the essay of Umberto Eco, Opera aperta. According to the Italian author, a work of art is open to interpretation, it is laden with new meanings, decoded differently by those who perceive it. A work of art never leaves the artist in its final stage, it only becomes final in its reception. An exhibition fastened to the Daniel Spoerri's question: is it possible to set a trap for hazard?

Translated from Romanian by Matei Predescu.

Daniel Spoerri, *Faux Tableau-piège*, 2010, assemblage, 91 x 34 cm. Photo: Veronica Kirchner. (opposite page)
Daniel Spoerri, *Rattage II*, 1990, assemblage, 110 x 125 x 50 cm. Photo: Veronica Kirchner. (above)

Georgia O'Keeffe. Munți, cranii și flori

Mihaela Varzari

Georgia O'Keeffe
Munți, cranii și flori

Curatoare: Tanja Narson

6 iulie – 3 octombrie 2016
Tate Modern
Londra

Expoziția retrospectivă „Munți, cranii și flori", găzduită de Tate Modern, pune în perspectivă creația artistică și viața Georgiei O'Keeffe (1887-1986). Canonizată deja pionieră a modernismului timpuriu american, a fost și singura femeie membră a avangardei din New York, ce expunea în anii 1910 la Galeria 291, sub tutela renumitului fotograf Alfred Stieglitz, viitorul ei soț. A respins educația academistă primită, bazată pe emulația stilurilor europene, iar în schimb a insistat pe o creație marcată de necesități interioare și senzații personale, devenite esențiale dezvoltării limbajului ei idiosincratic.
Reprezentările calelor sau ale macilor orientali, monocrome sau în culori, executate între 1920 și 1950, devenite sinonime cu numele ei, augmentează contururile delicate și complexe, salvându-le astfel de la „destinul" lor de decorațiuni sau naturi moarte. Florile lui O'Keeffe se deschid precum o vulvă, este interpretarea cea mai răspândită, care aduce în prim-plan feminitatea în calitate de construct social. O'Keeffe a avut însă o reacție adversă, iar pe parcursul carierei a încercat să se distanțeze de analize asemănătoare, considerate pur ideologice. Atât de vehementă a fost reacția ei împotriva interpretărilor freudiene, încât a incorporat realismul în experimentele ei cu stilul abstract.
Cu toate astea, moștenirea ei este puternic asociată cu arta feministă americană, dar nu numai, adăugând astfel încă o cărămidă mult așteptată la clădirea istoriei culturii vizuale, îndatorată contribuțiilor din partea artistelor. Din moment ce nicio operă artistică nu poate fi redusă la o singură interpretare, natura senzuală adeseori prezentă a fost asociată cu interesul ei pentru synaesthesia, teorie bazată pe influența unui simț asupra altuia. Linii gri cu negru, albastru și galben (1923) reprezintă sunetul în pictură. Artistul rus Wassily Kandinsky (1866-1944) a fost încă de la început interesat de aceeași descoperire, interpretată în seria lui de pictură Compoziții (1913).
O'Keeffe e în primul rând o peisagistă, iar locurile în care s-a aflat au exercitat o enormă influență. Din broșura expoziției aflăm că, în timpul șederii la New York, în timp ce locuia la etajul 30, atenția i-a fost captivată de zgârie-nori, iar energia dinamică a orașului, cu speranțe

pentru viitor, a fost îmbrățișată pe deplin. Chiar dacă și-a păstrat stilul realist, zgârie-norii din reprezentările ei sunt cumva reduși de la înălțimile lor terifiante, astfel încât maiestatea lor e absentă. În 1929, a părăsit New Yorkul, ca urmare a Marii Depresiuni, pentru a locui în partea rurală din New Mexico, o zonă uscată a Statelor Unite ale Americii, unde se va întoarce pentru șederi lungi până la stabilirea rezidenței permanente.
Expoziția urmărește un parcurs curatorial impus de instituții precum Tate, printr-o contextualizare detaliată a perioadelor petrecute în afara orașului, cu prezentări de materiale bibliografice bogate, ce cuprind fotografii, scrisori și memorabilii. În deșertul uscat, a început să colecționeze cranii și oase de animale, devenite ulterior reprezentări în numeroase peisaje, într-un moment când scriitorii și pictorii erau în căutarea unei iconografii americane specifice.
Ultimele săli expoziționale sunt dedicate materialelor de arhivă, precum fotografiile și desenele, dar aflăm și de atracția ei pentru reprezentări de zeități precoloniale precum în *Kachica* (1934), posibil un răspuns la istoria Americii, marcată de colonialism extrem de brutal și sângeros, rezultat prin decimarea triburilor indigene. Fie atrasă de augmentarea florilor ori diminuarea zgârie-norilor, se evidențiază perspectivele ei de percepție mereu fluctuante, ce-i permit să genereze răspunsuri viscerale la diversele spații geografice pe care le-a ocupat.

Georgia O'Keefee, *Grey Lines with Black, Blue and Yellow*, 1923. Courtesy of Georgia O'Keeffe Museum / Artists Rights Society (ARS), New York. (deasupra)

Georgia O'Keeffe. Mountains, skulls and flowers

Mihaela Varzari

Georgia O'Keeffe
Mountains, skulls and flowers

Curator: Tanja Narson

July 6 – October 30, 2016
Tate Modern
London

The retrospective exhibition Mountains, skulls and flowers at Tate Modern puts into perspective the work and life of Georgia O'Keeffe (1887-1986). Known as a pioneer of American early modernism, she was also the only female artist close to avant-garde circles in New York exhibiting during the 1910s at 291 Gallery run by the renowned photographer Alfred Stieglitz.
She was quick to reject her training in academic styles derived from European models, developing instead a body of work marked by internal necessities and personal sensations, which became central to inventing her own idiosyncratic language.
The single flower paintings she made from 1920s until the 1950s, monochrome and coloured, which became synonymous with her name, maximize the soft contours and intricacies of calla lilies and oriental poppies, rescuing them from their "destiny" of pure decorations or nature morte. The generalized interpretation is that her flowers open up like a vulva; therefore her femalehood is at stake, though such interpretations caused O'Keeffe much anguish and so she disregarded such analyses as purely ideological. So vehement was her reaction against Freudian interpretations, that in the hope of distancing herself from such readings she incorporated realism within her semi-abstraction style.
Nevertheless, her legacy is strongly associated with feminist American art, and not only, adding a major, much needed brick to the history of women's contributions to visual culture. But since no work of art is reducible to a single "true' meaning, or can be a-historical, the sensual nature of her work could be associated with her early interest in synaestesia, the theory predicated on the influence of a sense over another sense. Her early abstractions like Grey Lines with Black, Blue and Yellow (1923) are predicated on her desire to paint music. Russian abstract artist Wassily Kandinsky (1866-1944) was perhaps the first to have used the same discovery for visualizing music in his series of paintings titled Compositions (1913).
O'Keeffe is primarily a landscape painter and the locations she found herself in hugely influenced the subject matter. From the exhibition leaflet, we find out that while in New York and living on the 30th floor, she turned her attention to skyscrapers and fully embraced the city with its dynamic energy and high hopes for the future. While still maintaining a realistic style, the skyscrapers in her representations are somehow scaled down, their majesty is absent and they don't intimidate anymore. In 1929 she left New York because of the crash in order to take up residency in the rural area of New Mexico, where she would return for long stays until eventually taking up permanent residence.
The exhibition follows a museum type of curating, specific not only to Tate, when mounting solo retrospectives, which contextualises her time spent away from the city, through rich biographical material as in photographs, letters, and memorabilia. It was there, in the dry desert where she started first collecting and then painting animal skulls and bones against the backdrop of pastel coloured landscapes, at a time when writers and painters were searching for a specifically American iconography. The last rooms at Tate are dedicated to showing archive material like studio photographs and drawings, and also her increasing interest in depicting both pre-colonial gods, like Kachica (1934).
Whether maximizing flowers or scaling down skyscrapers, what becomes apparent is how O'Keeffe's framing devices are always in flux, allowing her work to register immediate and highly visceral responses to the diverse environments she inhabited.

Georgia O'Keefee, *Grey Lines with Black, Blue and Yellow*, 1923. Courtesy of Georgia O'Keeffe Museum / Artists Rights Society (ARS), New York. (opposite page)

Totul este artă

Andra Chițimuș

Ben Vautier
Tout est art?

15 septembrie 2016 – 15 ianuarie 2017
Musée Maillol
Paris

Cher. Madonna. Ben. Artistul franco-elvețian Benjamin Vautier este cunoscut pur și simplu sub numele de Ben, o alegere care scoate în evidență atât gradul său de popularitate, cât și atitudinea generală față de lumea artei, alegându-și un nume de divă.
Pentru cei neinițiați, care citesc pe panourile sale afirmații precum „L'art est inutile„ („Arta este inutilă") sau „Il faut se mefier des mots" („Nu trebuie să credem în cuvinte"), Ben pare a se afla pe aceeași axă vizuală cu Bansky sau cu oricare alt artist graffiti care folosește elemente comice în lucrările sale. În afara țării sale de origine, trebuie ca cineva să fie pasionat de artă pentru a recunoaște artistul iconoclast Fluxus dincolo de text. Mesajele sale copilărești, cursive și nonșalante îl scot în evidență față de alți artiști care creează slogane, precum Jenny Holzer sau Barbara Kruger, ambele fiind feministe militante ale căror abordări sunt de natură cu totul politică.
Ben, pe de altă parte, este tipul de spirit mercurial, care nu ia nimic prea în serios, mai ales nu pe sine însuși. În ciuda faimei de superstar, aceasta este prima retrospectivă a Parisului pentru artistul de 82 de ani. La urma urmei, Ben este un artist populaire, ale cărui slogane celebre au fost tipărite pe diverse obiecte. Dacă nu din alte surse, adolescenții francezi îi recunosc operele de pe caiete, vederi sau tricouri. Această recunoaștere târzie se datorează în mare parte spiritului său anarhist, nonconformist. De asemenea, în ultimul deceniu, lucrările sale au fost expuse pe scară largă în lumea francofonă, cu prezentări monografice la Perpignan, Marseille și Musée Tinguely, cel mai recent.
Găzduită de către Musée Maillol, o instituție privată fondată în 1995 de Dina Vierny, model și muză a sculptorului Aristide Maillol, expoziția reprezintă o alegere surprinzătoare pentru un loc recunoscut, în cea mai mare parte, datorită colecției de artă din secolul XX și abordarea modernistă a expozițiilor sale temporare. Suspendată timp de 18 luni din cauza problemelor financiare, retrospectiva este expoziția inaugurală pentru redeschiderea muzeului, caracterul său îndrăzneț reprezentând o schimbare de direcție. Cu toate acestea, natura conceptuală dificilă a operei lui Ben este adeseori foarte bine ascunsă de caracterul său ludic și de elementul figurativ puternic.
Curatoriată de către Andres Pardey, co-directorul Musée Tinguely, cele două părți ale expoziției prezintă o abordare cronologică directă în prima parte, într-o cameră care se închide, fidelă spiritului artistului, folosind tactica inovatoare de a-l lăsa pe Vautier drept curator, denumită Carte Blanche à Ben, însă al cărei titlu propriu-zis este unul care amintește de autobiografii scrise de celebrități – Ben by Ben. Încă o dată, părăsim lumea artei pentru a intra în cea a divertismentului. Nimic nu exprimă această ambiguitate mai bine decât denumirea – Tout est art? („Totul este artă?") – o întrebare a cărei legitimitate a reprezentat un subiect controversat de-a lungul istoriei artei, de la Duchamp la Damien Hirst.
Întrebarea încorporează esența artei create de Ben, care și-a petrecut întreaga carieră răspunzând la, provocând și contrazicând în mod deschis această premisă. După o copilărie petrecută în Turcia și Egipt, Nisa este locul unde Ben se simte „acasă" în adolescență. În anii '50, artistul autodidact începe să experimenteze cu o serie de forme falice de banană și picturi cu cuvinte, care preced ceea ce va deveni ulterior stilul său unic. La început, Ben picta literele, însă a abandonat tehnica la scurt timp în favoarea celei a scrierii direct cu tubul, pe care a folosit-o până la finalul carierei.
Dintre artiștii locali plini de viață, inclusiv Arman și Martial Reysse, Yves Klein va fi cel care îl va încuraja să urmeze modelul acestuia din urmă – „Renunță la banane, concentrează-te pe picturile în cuvinte." Chiar și fără context, nu este dificil să reperăm aceste influențe în lucrările sale, reflectând gustul lui Arman pentru exces, referențialismul lui Reysse și conceptualismul lui Klein. Cu toate acestea, Ben nu își însușește atât aceste diverse stiluri, cât le devorează și le reinterpretează prin viziunea sa unică.
Vautier și-a câștigat existența vânzând discuri și cărți la mâna a doua în micul său butic denumit Magasin, un loc animat care i-a servit atât pentru a-și expune arta, precum și ca spațiu de socializare, propice pentru schimbul de idei. Acesta și-ar fi dorit să fi fost filosof sau politician, după cum a mărturisit într-unul din filmele documentare centrate asupra sa.
Deși cuvântul scris se află în centrul universului său, el este atât un gânditor, cât și un estet. După o excursie la New York, artistul a fost primul care a adus Fluxus în Franța în anii '60. Acesta a pus în scenă diverse performance-uri și acțiuni în magazinul său, inclusiv unul în care a urlat timp de două minute la ora 16:33 timp de o săptămână, precum și o serie în care artistul a stat în picioare în mijlocul străzii în fața magazinului, ținând în mână pancarte sau legat ca un burrito. Multe

Ben Vautier, *Regardez-moi cela suffit: Promenade des Anglais*, Nice, 1963. Courtesy of Michel Moch, ADAGP. (deasupra)
Ben Vautier, *Laboratoire 32*, Le Magasin, 1958. Courtesy of the artist and ADAGP. (pagina alăturată)

All Is Full of Art

Andra Chițimuș

Ben Vautier
Tout est art?

September 15, 2016 – January 15, 2017
Musée Maillol
Paris

Cher. Madonna. Ben. The Franco-Swiss artist Benjamin Vautier simply goes by Ben, a choice that highlights both his level of notoriety and his general attitude towards the art world, choosing to go by a diva name.
For the untrained eye stumbling across one of his billboards with statements like "L'art est inutile" (art is useless) or "Il faut se mefier des mots" (One should not trust words), Ben seems related to Banksy or any other jester graffiti artist. Outside his native country, one would have to be an art aficionado to recognize the iconoclastic Fluxus artist behind the text. His childlike cursive and nonchalant messages set him apart from other slogan artists like Jenny Holzer or Barbara Kruger, both militant feminists whose approaches are overtly political.
Ben, on the other hand is the type of mercurial spirit who doesn't take anything too seriously, especially not himself. Despite his superstar notoriety, this is the first Paris retrospective for the 82-year-old artist. After all, Ben is an artist populaire, whose famous phrases have graced many forms of merchandise. If nothing else, French teens recognize his work from notebooks, postcards, or t-shirts. This late accolade is largely due to his anarchist, non-normative spirit. Also, in the past decade his work has been widely exhibited in the French-speaking world, with monograph shows in Perpignan, Marseille, and Musée Tinguely, most recently.
Hosted by Musée Maillol, a private institution founded in 1995 by Dina Vierny, model and muse of sculptor Aristide Maillol, the exhibition is a surprising choice for a place recognized mostly for its early 20th century art collection and modernist approach to its temporary shows. Forced to close due to financial issues for 18 months, the retrospective is the inaugural show for the reopening, its boldness representing a shift in direction. Nevertheless, the heavy conceptual nature of Ben's work is often very well obscured by his playfulness and strong figurative element in his readership.
Curated by Musée Tinguely's co-director Andres Pardey, the two part show features a straightforward chronological approach in the first part, with the closing room trying to remain faithful to the artist's spirit, with the innovative tactic of letting Vautier curate the pieces himself, entitled Carte Blanche à Ben, but whose proper title would be one reminiscent of celebrity memoirs – Ben by Ben. Once again, we leave the realm of art for that of entertainment. Nothing expresses this ambiguity better than the show's title – Tout est art? (Is Everything Art?) a question whose validity has been challenged constantly in art history, from Duchamp to Damien Hirst.
This question embodies the essence of Ben's artistic pursuit, having spent his entire career responding, challenging and straight up contradicting this premise. Having spent his childhood in Turkey and Egypt, Ben starts calling Nice his home in his teens. In the '50s the self-taught artist begins exploring with a series of phallic banana shapes and word paintings, the precursors to what will become his signature style. In the beginning Ben was painting the letters, soon abandoning that for writing directly with the tube, a technique to which he stuck for the rest of his career.
From the buoyant local art scene including Arman and Martial Reysse, it's Yves Klein who will encourage him to pursue the latter – "drop the bananas, stick to the word paintings". Even without the context, it isn't hard to retrace these influences within his work, reflecting Arman's taste for excess, Reysse's referentialism and Klein's conceptualism. However, Ben is not so much gathering these various manners as devouring and reinterpreting them through his own unique vision.
Vautier earned his living selling second-hand records and books in his little boutique called Magasin, a colourful place that will serve to display his art but also as a socializing nest and space to exchange ideas. He would have liked to be a philosopher or a politician, he confesses

Ben Vautier, *Regardez-moi cela suffit: Promenade des Anglais*, Nice, 1963. Courtesy of Michel Moch, ADAGP. (opposite page)
Ben Vautier, *Laboratoire 32*, Le Magasin, 1958. Courtesy of the artist and ADAGP. (above)

dintre acțiunile sale sunt documentate de două fotografii însoțite de text, în seria Gestes („Gesturi”), variind de la tăierea bărbii la privitul spre cer, la vărsături sau distrugerea intenționată a picturilor sale.
Abordarea sa față de Fluxus nu a presupus numai crearea propriilor sale acțiuni, ci, în spiritul adevărat al mișcării, și punerea în scenă a unor performance-uri celebre, cele mai multe fiind disponibile doar ca instrucțiuni în acel moment. Videourile din această secțiune documentează lucrări ale lui George Manciunas, Allan Kaprow și chiar Yoko Ono. De asemenea, el a avut un rol instrumental, organizând evenimente, spectacole și publicații care au consolidat comunitatea Fluxus franceză. Cred că studierea lucrărilor lui Ben în conexiune cu Fluxus adaugă profunzimea necesară pentru a-i înțelege mai bine eforturile artistice.
În timp ce partea istorică beneficiază de o coregrafie foarte bună, secțiunea „carte blanche” pare a fi o călătorie acidă în lumea interioară a artistului, un univers haotic plin de idei, glume, provocări și degete mijlocii prietenești. Există o cameră pentru sex de dimensiuni mari, un fotoliu pe un piedestal care îi îndeamnă pe invitați să se joace de-a statuile, asamblări, colaje, picturi semnate de la piața de vechituri și imaginea unui geniu nebun, care însă pare în același timp o bătrână care adună în pod nenumărate vechituri.
Varianta „săracului” a unor picturi faimoase, precum o cutie cu bomboane de ciocolată și un grilaj de lemn care formează „o anumită pictură olandeză”, sau o scenă de vânătoare într-un magazin de vechituri care înfățișează un bărbat cu pușca îndreptată spre o gaură numită „Le Fontana du pauvre”, evidențiază umorul inovator al artistului. În timp ce apare o scădere considerabilă a calității, această piață de vechituri reflectă perfect spiritul foutaise al artistului.
M-am bucurat foarte mult și de colecția de cărți poștale cu cadrul galben în jurul unui spațiu gol, afirmând faptul că dacă totul este artă, atunci arta este de asemenea... lăsând dreptunghiul alb la imaginația spectatorului, împreună cu un timbru francez și o cutie poștală aflată în locația respectivă. Până la sfârșitul spectacolului, Ben ne-a modelat suficient creierul pentru a ne transforma în potențiali artiști și asta e pur și simplu minunat.

Traducere din engleză de Roxana Ghiță.

in one of the documentary videos.
Although the written word is central to his universe, he is both a thinker and an aesthete. After a trip to New York, he was the first to bring Fluxus to France in the ‘60s. He staged various performances and actions in his store, including one during which he would scream for two minutes at 6:33 pm for a week and a series involving him standing in the middle of the street in front of the store, from holding signs to getting tied up like a burrito. A lot of his actions are documented by two photographs accompanied by text, in the Gestes (Gestures) series, ranging from cutting his beard to looking at the sky, vomiting, or deliberately destroying his paintings.
His approach to Fluxus didn’t just entail creating his own actions, but in the true spirit of the movement also reenacting famous performances, most only available as instructions at the time. The videos in this section document him performing pieces by George Manciunas, Allan Kaprow and even Yoko Ono. He also had a pivotal role, staging events, shows, and publications that would consolidate the French Fluxus community. I believe reading Ben’s work in connection to Fluxus adds the necessary depth to further understand his endeavours.
While the historic part is neatly choreographed, the carte blanche section feels like an acid trip into the artist’s psyche, a chaotic universe overflowing with ideas, jokes, provocations, and cordial middle fingers. There’s a full-sized sex room, an armchair on a pedestal inviting guests to play living statues, assemblages, collages, signed flea market paintings, and a feeling of mad genius meets attic grandma hoarder.
The “poor man’s version” of famous paintings such as a box of chocolates and a wooden grid forming “a certain Dutch painting”, or a charity store hunting scene depicting a man with a rifle pointing at a hole entitled “Le Fontana du pauvre”, showcasing the artist’s innovative sense of humour. While there is a clear dip in quality, this flea market display perfectly coveys the foutaise spirit of the artist.
I also very much enjoyed the stack of postcards with the yellow frame around a blank space stating if everything is art, then art is also... leaving the white rectangle to the viewer’s imagination, complete with a French stamp and a post-box on location. By the end of the show, Ben has moulded our brains enough to transform into potential artists and that is just awesome.

Vedere din expoziția lui Ben: *Tout est art?*, Musée Maillol. Foto: Andra Chițimuș.
Installation view of Ben: *Tout est art?*, Musée Maillol. Photo: Andra Chițimuș.

RECENZII

REVIEWS

Prin gaura cheii: Ion Grigorescu, From static oblivion

Eleonora Farina

Ion Grigorescu. *From static oblivion*

Lucrări și texte (engleză și română) de Ion Grigorescu

Editată de Giuliana Prucca

Graphic design de Vito Raimondi
Avarie, Paris, 2016, 352 p.

Deschiderea plicului de hârtie lucioasă și argintie, în care se află noua publicație a artistului conceptual Ion Grigorescu, *From static oblivion*, aduce cu o incursiune într-o altă realitate, a reveriei și a visării. Cartea a fost publicată de Avarie, editură independentă din Paris, fondată în 2012, cu scopul de a explora relațiile dintre text și imagine. Pentru Ion Grigorescu este o practică destul de curentă notarea, de dimineață, a gândurilor și a imaginilor suprarealiste visate peste noapte (transcrieri care au fost publicate în mod regulat în ultimii zece ani), iar pentru acest nou proiect el ne împărtășește, încă o dată, o serie de amintiri și reflecții personale. Această transpunere a impresiilor și percepțiilor din subconștient este un proces de (auto)conștientizare pe care artistul l-a urmărit timp de mulți ani: „Când mă trezesc, îmi pun întrebări esențiale – cine sunt, ce sunt determinat să fac sau cine mă determină. În sinea mea, coexistă o serie de persoane din momente temporale diferite, succesive."
Cititorului i se oferă, prin abordarea introspectivă a cărții, libertatea de a o parcurge de la prima la ultima pagină, în ordine inversă ori începând de la mijloc, generându-se astfel o citire performativă și foarte personală. Nu există un timp anume al citirii, ci doar o serie de observații și afirmații care, treptat, îl conduc pe cititor prin țesătura onirică a cărții, adresându-i-se: „Acum vorbesc cu un om real, din afară, cineva care este absent, cineva din viitor, care va privi acest video când eu nu voi fi aici." Este un concert static, fluid, în care energia vulcanică este manifestă în interludiul lucrării *Male and Female* (1976), care dă tonul întregii partituri.
La granița dintre cercetarea interioară, fenomenologică, și cea a angajării politice, filmul pe 8 mm *Male and Female* este unul dintre cele mai cunoscute și puternice filme. Schița de la pagina 69 determină întregul design al publicației, care se prezintă astfel ca scenariu alcătuit dintr-o alăturare de vise și lucrări (din perioada 1970-1982), scenariul fiind „o descriere detaliată a tuturor formelor, mișcărilor și intențiilor ce urmează să se întâmple, o poveste", montajul fiind visul.
From static oblivion cuprinde mai multe imagini din filmele experimentale ale lui Ion Grigorescu, desene și fotografii, iar subiectul investigației este artistul însuși, ca prezență fizică și subiectivitate în relație cu camera. Cartea este o incursiune în lumea sa interioară, dar și în lumea sa personală, intimă sau imediată. În viziunea sa antropocentristă, corpul este centrul holistic și convergent al ființei sociale, al existenței umane, al unicității fizice, al ființei spirituale, al experienței religioase și al identității naționale. Ion Grigorescu investighează, printr-o religiozitate sincretică, ritual păgân, filosofie și psihanaliză, legătura dintre lumea sa emoțională și psyche, natură și structurile arhetipale. Practicând body art, dar fără a fi avut, în timpul regimului comunist, oportunitatea performării în public, estetica sa este o „estetică a rezistenței", a auto-oglindirii, a privitului prin gaura cheii, care conduce la voyeurism, la iluzia comunicării și la o solitudine în același timp individuală și generală.
De aceea și spațiul heterotopic al oglinzii este companionul său în *From static oblivion* și formează, împreună cu corpul artistului, fundamentul practicii sale artistice. În *From static oblivion*, prin alăturarea de micro și macro-cosmosuri, forțele centrifuge și centripete ale chakre-lor (coerent cu sensibilitatea tantrică a lui Ion Grigorescu) converg și îl prind pe cititor în vârtejul lor de vis și realitate, linie grafică și reflexie în oglindă, iar tensiunile statice generează imagini care șterg, anulează și trec în uitare corpul prin înseși reprezentările sale.

Traducere din engleză de Mălina Ionescu.

Through the spy hole: Ion Grigorescu's From static oblivion

Eleonora Farina

Ion Grigorescu. *From static oblivion*

Works and texts (English and Romanian) by Ion Grigorescu

Edited by Giuliana Prucca

Graphic design by Vito Raimondi
Avarie, Paris 2016, 352 p.

Un-wrapping the glossy silver envelope is like entering into a daydreaming reality. The apparition enclosed is the new book of conceptual artist Ion Grigorescu (b. 1945): From static oblivion by Avarie – independent Paris-based publisher founded in 2012 with the goal of exploring the relationship between texts and images. Ion Grigorescu, practiced remembering and to writing down the next morning his dreams and surrealistic thoughts (which have been regularly published in the last decade), discloses once again for this new project his drawer of personal memories and ideas. It is a process of (self-)consciousness the one that the artist has been pursuing for many years, of extrapolating impressions and perceptions from his subconscious state: "when I wake up, I ask myself capital questions – who am I, what am I determined to do, or who determines me. I have a string of persons from different times within myself."
According to the introspective approach of From static oblivion, to the reader is given the freedom of leafing through the book from the first to the last page, in reverse order or even better from the middle to the edges, earning in this way a performative proceeding and thus generating a very personal journey into it. There is no rigid timeline yet a flowing of observations and statements that step-by-step involve the reader in their oneiric weave; and it is the reader tho is the beneficiary of this book: "I am now talking to a living man, from the outside, someone who is absent, someone in the future, who will have access to this video while I am away". It is a statically fluid concert, wherein the volcanic energy is reserved for the interlude of Male and Female, which permeates the whole music score. On the border between inner phenomenological research and strong political stance, the 8 mm Male and Female (1976) is among Grigorescu's most renowned and strongest films. Its sketch on page 69 determines the entire layout, giving to the book the characteristic of a script made of artworks and dreams – dated between 1970 and 1982 – where the script is "a detailed description of all shapes, movements, and intentions that will appear; that is, a story", and where its montage is (its) dream.
From static oblivion gathers numerous stills from Grigorescu's experimental films, drawings, and photo series, where questioned is the artist himself in his physical presence and in his mental subjectivity in relation to the mechanical eye of the camera. The book is an excursion inside his inner life, where recorded is his private world and the world directly around him. In line with his anthropocentric vision of the real, his body is the holistic centre and convergence of social entity, of human existence, of physical singularity, of sensorial energy, of spiritual being, of religious experience, and of national identity.
Grigorescu searches, through syncretic religion, pagan ritualism, philosophy, and psychoanalysis, for a connection with his emotional world and with his psyche, as well as with nature and the archetypal structures of mankind. Having approached Body Art but without the opportunity to perform in the public space during the communist regime, his aesthetic is an "aesthetic of resistance", of self-mirroring, of looking through spy holes, which leads to voyeurism, to an illusion of communication and to personal and at the same time common solitude. This is also why the heterotopic space of the mirror, together with the artist's body, forms the significant basis of his artistic practice and is his companion in From static oblivion.
Combining together micro and macrocosmos, From static oblivion is therefore a precious artbook, wherein the centrifugal and the concurrent centripetal forces of the charkas – dear to Grigorescu's tantric sensibility – catch the reader in their vortex of dream and reality, of drawing lines and mirror reflections, and where the statics of forces in tension creates images obliviating the body through its own representation.

Sorin Dumitrescu. Metanoia sau Peștele peste poartă

Magda Cârneci

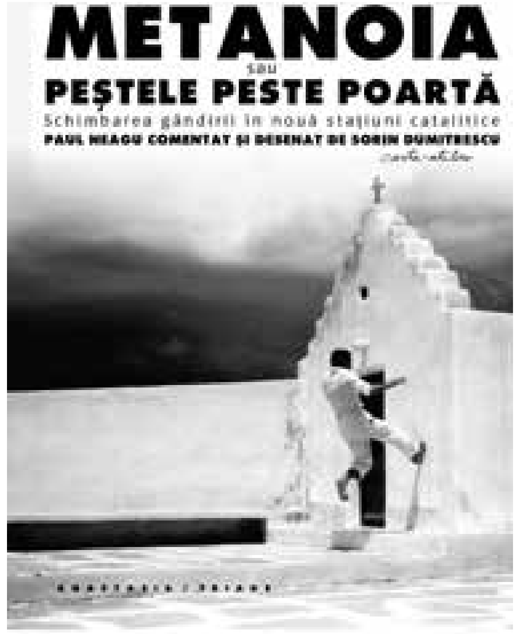
Sorin Dumitrescu

Metanoia sau Peștele peste poartă
Schimbarea gândirii în nouă stațiuni catalitice

Paul Neagu comentat și desenat de Sorin Dumitrescu

Editura Anastasia / Triade
București, 2016, 248 p.

Cariera culturală a operei lui Paul Neagu (1938-2004) în cultura română din ultimii 25 de ani este spectaculoasă. Stabilit la Londra de la începutul anilor 1970, Neagu este recuperat în forță după căderea comunismului, prin monumente de for public pe care le-a ridicat în diverse orașe, prin cărți și albume de artă, prin comentarii și exegeze entuziaste și elaborate. Cu toate acestea, „misterul" operei sale continuă să pulseze și să atragă, între alții, pe un artist precum Sorin Dumitrescu – adică o personalitate de o anvergură aș zice asemănătoare cu cea a lui Neagu, chiar dacă rămas deocamdată în arealul strict românesc.
Sorin Dumitrescu îi dedică o carte-album somptuoasă, chiar spectaculoasă, artistului anglo-român. După studii dedicate lui Giacometti, Nichita Stănescu sau Vasile Gorduz, Neagu ar fi al patrulea caz, în opinia lui Sorin Dumitrescu, la care se poate demonstra pas cu pas „atingerea" și lucrarea secretă a Logosului creator în propria-i evoluție creatoare. În general, publicul se mulțumește cu „estetismul vizual" al operei enigmatice a lui Neagu, pe când autorul dorește să explice mai profund titlurile metaforice ale lucrărilor și „straniul lirism din oțel inoxidabil" al sculptorului, care a fost și un teoretician scrupulos și vizionar al propriei sale experiențe artistice.
Pentru aceasta, Sorin Dumitrescu purcede nu doar la recitirea scrierilor lui Neagu, ci și la redesenarea formelor atât de specifice ale acestuia – mai ales, ale celor „Nouă stațiuni catalitice" – ajungând să descopere, prin empatie creativă, existența unor „energii extrasenzoriale" și a unor semnificații spirituale întrupate în respectivele forme. El propune o „interpretare prin axiologia teologică" a limbajului plastic al lui Neagu, întrucât acesta a elaborat o terminologie sui-generis, un vocabular formal aparte, ce poate motiva, prin poeticul și abstrusul ei, o hermeneutică deschisă spre dimensiunea gnostică a actului artistic.
În interpretarea minuțioasă a lui Sorin Dumitrescu, folosind trimiteri rafinate la teologia creștin ortodoxă, formele lui Paul Neagu, prin modul lor paradoxal de articulare și organizare spațială, ca și prin titluri, ar concretiza „o lingvistică a facerii formelor creative de relaționare". Formele ar fi asemenea unor particule lingvistice (prepoziții, conjuncții) ce pot uni planuri diferite de manifestare, concretul cu imaterialul, pământescul cu celestul, energiile joase cu cele divine, printr-un stil „abstract figurativ", deopotrivă precis, geometric și totuși dematerializant, evanescent, care poate provoca o „răsucire" și o reorientare ale minții și percepției înspre planuri supra-senzoriale și supra-mentale.
Cei patru „stâlpi conceptuali" descoperiți de autor în creația lui Neagu – Cratima, Antropocosmosul, Man made Man și Stațiunile catalitice – ‚care preiau titlurile unor serii recurente în opera acestuia, ar conduce la o „armonie metamodernă" (în cuvintele lui Neagu) sau la o „diafanie metamodernă prin creativitate antropocosmică" (în cuvintele lui Dumitrescu), ce transcende și transfigurează aporiile lumii (post) moderne în care trăim. Teoretician impenitent și conducător al direcției neo-ortodoxe din artele vizuale românești ale ultimilor 30-40 de ani, este evident că Sorin Dumitrescu propune o lectură a operei lui Neagu marcată de propriile sale presupoziții teoretice și obsesii spirituale, în siajul cărora atrage și mulează, de altfel ingenios, opera lui Neagu (care poate însă beneficia și de alte lecturi speciale, vezi Matei Stârcea-Crăciun, *Nouă Stațiuni Catalitice*, Editura Triade-Brumar, 2012).
Scrisă cu o oratorie înflorită și plină de parfum duhovnicesc, pusă în pagină cu subtilitate atașantă și tipărită în condiții grafice excepționale, cartea de față e și un straniu obiect livresc, de mari dimensiuni și de mare rafinament: o „carte-atelier", cum spune autorul, în care acesta participă cot la cot la opera lui Neagu, prin desene proprii și comentarii inspirate, care mi-au amintit de desenele lui minunate la opera lui Nichita Stănescu. Nu știu dacă o asemenea lectură teologică ar găsi ecou în mediul european actual, căruia îi aparține prin anvergura operei, dar știu că Paul Neagu ar merita să aibă albume în limbi de circulație. Iar faptul că doi mari artiști cu vocație teoretică și gnostică se întâlnesc într-o asemenea carte e o aventură palpitantă și e o grație în sine, care merită salutată.



Sorin Dumitrescu. Metanoia or the Fish over the Gate

Magda Cârneci

Sorin Dumitrescu

Metanoia or the Fish over the Gate
A Change of Mind in Nine Catalytic Stations

Paul Neagu Commented and Drawn by Sorin Dumitrescu

Editura Anastasia / Triade
Bucharest, 2016, 248 p.

The career of Paul Neagu's (1938-2004) work in Romanian culture in the last 25 years is spectacular. Having moved to London at the beginning of the '70s, Neagu is fervently recuperated after the fall of communism, through the public monuments he erected in various cities, through books and art albums, through enthusiastic and elaborate commentaries and exegeses. Yet the "mystery" of his oeuvre still pulsates, managing to attract, among others, an artist like Sorin Dumitrescu – whose prominence is, I'd say, comparable to Neagu's, even if he remains, for now, only within Romania's cultural space.
Sorin Dumitrescu dedicates to the Anglo-Romanian artist a sumptuous, even spectacular album-book. After his studies on Giacometti, Nichiata Stănescu, and Vasile Gorduz, Neagu would be the fourth case where, according to Sorin Dumitrescu, one can demonstrate step by step the artist's touching and the secret workings of the creative Logos in his artistic evolution. While the public is generally content with the "visual aestheticism" of Neagu's enigmatic work, the author wishes to expound in more depth on the metaphoric titles of the works and on the "strange stainless steel lyricism" of the sculptor, who was also a scrupulous and visionary theoretician of his own artistic experience. Towards this goal, Sorin Dumitrescu not only rereads Neagu's writings, but also re-draws his characteristic forms – especially the "nine Catalytic Stations" – coming upon, by means of creative empathy, the existence of "extrasensory energies" and of spiritual meanings incorporated into the forms. He proposes an "interpretation through the theological axiology" of Neagu's plastic language, as the artist elaborated a sui generis terminology, a remarkable formal vocabulary which can motivate, through its poetics and abstruseness, an open hermeneutics towards the gnostic level of the artistic act.
In Sorin Dumitrescu's thorough interpretation, with a solid bibliography of Christian-Orthodox theology, Paul Neagu's forms, through their paradoxical articulations and spatial organization, as well as through their titles, realize "a linguistics of the genesis of creative relation forms" („o lingvistică a facerii formelor creative de relaționare"). The forms would act like linguistic particles (prepositions, conjunctions) that can adjoin various levels of manifestation, the concrete with the immaterial, the earthly with the heavenly, low with divine energies, through a precise, geometrical, yet dematerializing, evanescent "abstract figuratism", that causes a "turn" and a reorientation of perception and mind towards suprasensuous and overmindly planes.
The four "conceptual pillars" discovered by the author in Neagu's oeuvre – the Hyphen ("Cratima"), the Anthropocosmos, Man made Man, and the Catalytic Stations – which assume the titles of recurrent series in his work, would lead to a "metamodern harmony" (in Neagu's words) or to a "metamodern ethereality through anthropocosmic creativity" (in Dumitrescu's), which transcends and transfigures the aporias of our (post)modern world. Impenitent theoretician and leader of the Neo-Orthodox direction in Romanian visual arts in the last 30-40 years, it's obvious that Sorin Dumitrescu proposes a reading of Neagu's work is shaped by his own theoretical presuppositions and spiritual obsessions, in the wake of which he draws and molds, ingeniously nonetheless, Neagu's work (which can be subject to other special readings, see Matei Stârcea-Crăciun, Nouă Stațiuni Catalitice, Editura Triade-Brumar, 2012).
Written in bedecked rethoric and emanating a clerical fragrance, its pages layed out with charming subtlety and exceptionally well printed, this book is a strange object of great size and refinement: a "studio-book", as the author calls it, in which he participates in the work of Paul Neagu, through his own drawings and thought-out commentaries, which reminded me of his wonderful drawings accompanying the work of Nichita Stănescu. I don't know if such a theological work would reverberate in our current European context, into which the ampleness of Neagu's work sets him, but I do think that Paul Neagu should have albums written in major languages. And the fact that two great artists with a penchant for theology and Gnosticism meet in such a book is an exciting adventure and a praiseworthy blessing in itself.

Translated from Romanian by Rareș Grozea.

Mai mult ca abstractul

Ioana Vlasiu

Mai Mult Ca Abstractul

Concept: Erwin Kessler

Texte: Carola Chișiu, Silviu Dancu, Dan Popescu, Ioana Pearsică, Ioana Șerban, Cristian Vechiu, Alexandra Zegrean

Muzeul de Artă Recentă & Editura Vellant București, 2016, 151 p.

Mai mult ca abstractul este o publicație care însoțește sau, mai degrabă, premerge deschiderea MARe, Muzeul de artă recentă, primul muzeu privat de artă contemporană, cum afirmă curatorul (primul după căderea comunismului, altfel primul, dacă nu mă înșel, a fost muzeul lui Anastase Simu, acum o sută de ani) și continuă publicațiile, purtând sigla acestei noi instituții deocamdată virtuale.
Muzeul își afirmă, pe această cale, prezența, înainte de a exista fizic, printr-un subterfugiu, și anume printr-o serie de expoziții curatoriate de Erwin Kessler sub egida MARe. O strategie publicitară cam ca aceea a balaurului care-și arunca buzduganul de la mare distanță pentru a-și vesti sosirea. Odată funcțional, Muzeul va beneficia deja de un capital simbolic, binevenit în mai multe privințe. Cum Erwin Kessler s-a plasat nu odată în poziția de critic virulent al Muzeului Național de Artă Contemporană, firește că a concepe un muzeu alternativ este un act care comportă și riscuri.
Lansată cu ocazia Nopții Albe a Galeriilor din 2016 și a unei inedite avanpremiere a Muzeului – lucrările au fost expuse în clădirea încă în șantier de pe bulevardul Primăverii, loc puternic conotat politic, chiar dacă mai puțin agresiv decât Casa Poporului – ultima publicație MARe este departe de a fi anodină.
Ca mai toate cele publicate în ultimii ani de Erwin Kessler, cartea este originală ca layout. Nu vrea să fie o carte care să respecte standarde estetice, ci, mai degrabă, inițiază un dialog cu textul, îl comentează și secondează cu mijloace vizuale. În acest sens, prezentarea grafică ilustrează în sens etimologic, adică iluminează textul. Corelația text-vizualitate – format, punere în pagină, joc tipografic, sens de lectură, culoare, textură, calitatea hârtiei, contraste lucios / mat, reluarea unei aceleiași reproduceri în varianta engleză, dar cu contrastul atenuat (pentru a pune în discuție arbitrarul reproducerii) – este atent descompusă și recompusă potrivit intențiilor de semnificare. De aceea apare și mențiunea pe pagina de titlu: „Concept Erwin Kessler."
Forjarea unui acronim percutant – racursiul lingvistic de tip avangardist MAMUCA (Mai-mult-ca-abstractul) e un artificiu, un răsfăț care mă convinge mai puțin, dacă nu cumva are și el o țintă clară, aceea, riscantă și ea, de a inventa un nou concept artistic. În fine, nu știu de ce colțul din dreapta al copertei este agresiv zimțat, ca de dinții unui fierăstrău, poate pentru a induce ideea unui text polemic, mordant de-a dreptul!
Cartea / catalogul conține o notă introductivă, care prezintă viitorul muzeu, un text, „Re-sens", ambele de Erwin Kessler, precum și o serie de fișe de lectură a lucrărilor din expoziție, datorate mai multor autori, unii dintre ei cunoscuți în mediul artistic, alții probabil tineri, cu formații academice diferite, venind din orizonturi culturale variate și formând echipa MARe, după cum aflăm din catalog.
Comentariile sunt uneori avizate, venind din partea unor persoane cu background de istoria artei, alteori sunt axate pe comunicarea unor impresii strict personale, deliberat subiective, pentru care imaginea este un simplu declanșator de senzații și reverii. Altele sunt forme de ekphrasis mai mult sau mai puțin evocatoare. Comentatorul tablourilor lui Paul Gherasim și Marin Gherasim e de presupus că are o formație teologică, interpretările sale venind în întâmpinarea unor artiști pentru care credința a devenit reper existențial și implicit al orientării artistice. Despre sculptura unui pictor scrie cineva care își dezvăluie idiosincraziile, nu ascunde că este agorafob și detestă monumentalitatea.
Aceste glose pe marginea unor lucrări sunt vectori de subiectivitate, exerciții de deschidere și provocare a discursului despre artă, solicitate unor privitori care nu sunt neapărat „specialiști". De unde și dimensiunea pedagogică a conceptului publicației, asumată, de altfel, programatic. Tot programatic este și refuzul consecvenței metodologice. (Oare de ce artistul trebuie să fie consecvent abstract, iar criticul poate / trebuie să fie inconsecvent metodologic?) În anii '20, Ortega y Gasset vedea modernismul amenințat de restrângerea audienței lui la artiști și critici. Apelul la neprofesioniști (ceea nu înseamnă deloc, în acest caz, „omul de rând") este un demers „împotriva metodei", un îndemn de a te lăsa în voia jocului trăirilor de moment, de a-ți cultiva dezinhibat subiectivitatea. Comentarea acelorași lucrări despre care se pronunță și Kessler în textul introductiv, lasă în orice caz cititorului iluzia unui dialog sau măcar instituirea unui spațiu de dialog, fără pretenția autorului de a deține monopolul interpretării.
În „Re-sens", Kessler creionează succint parcursul abstracției de la apariția ei istorică, până la evoluțiile ei recente. Abstracția istorică o vede ca pe o ultimă verigă a artei tradiționale și nu ca pe o ruptură absolută. La momentul apariției ei, a fost însă receptată tocmai ca o cezură radicală față de trecut. Iconoclasmul ei, pe care Maxy, de pildă, ca să rămânem în perimetru autohton, îl exalta, atunci când cerea în anii '20 moartea tabloului, era fără drept de apel, cel puțin la nivel de manifest. A distruge – a construi era un deziderat avangardist exprimat deschis. După al Doilea Război Mondial, estetizarea abstracției o confirmă, în statutul ei de formă tip inconturnabilă, a experienței artistice de la acel moment, care a infiltrat o bună parte a câmpului artistic, cam tot așa cum devenise impresionismul după recunoașterea sa.
Discuția despre abstracție este numai un fundal necesar pentru a evidenția mai bine obiectul investigației, care pentru autor e tocmai acea artă care, instalată în abstracție, fie și pentru scurt timp, se abate rapid de la ea, pentru a reveni la figurație în forme și cu motivații dintre cele mai diverse și mai personale, fenomen care marchează arta românească a perioadei de după 1970. Artiștii selectați merg de la clasici la debutanți, de la Țuculescu la Maxim Liulca, acoperind un arc de timp considerabil, sărind adică peste condiționări istorice inevitabile, dar punând în acțiune alte criterii și anume momentele de trecere de la o paradigmă la alta, balansul figurativ-abstract-figurativ, cu alte cuvinte, nu momentele de echilibru și certitudine, ci pasajele, incertitudinile, hibridizările imposibile, himerele estetice.
Abandonarea abstracției și reconcilierea ei cu figurația este conotată

More Than Abstract

Ioana Vlasiu

More Than Abstract

Concept: Erwin Kessler

Texts: Carola Chișiu, Silviu Dancu, Dan Popescu, Ioana Pearsică, Ioana Șerban, Cristian Vechiu, Alexandra Zegrean

The Museum of Recent Art & Editura Vellant Bucharest, 2016, 151 p.

More Than Abstract is a publication that accompanies, or, rather, foreruns the opening of the Museum of Recent Art, Romania's first private contemporary art museum, as the curator himself states (the first after the fall of communism, otherwise the first would actually be, if I'm not mistaken, Anastase Simu's museum, one hundred years ago) and continues the list of publications bearing the logo of this new and currently only virtual institution.
The museum asserts its presence in this way before physically coming into being, through a subterfuge, namely through a series of exhibitions curated by Erwin Kessler under the MRA banner. A publicity stunt kind of like the proverbial dragon's throwing of his mace from a great distance to announce his arrival. Once up and running, the museum will have already gathered some much welcome symbolic capital. Since Erwin Kessler has not only once asserted himself as a virulent critic of the National Museum of Contemporary Art, conceiving an alternative museum is of course a risk-bearing endeavour.
Published with the occasion of 2016's White Night of the Galleries and of an unusual preview of the museum – exhibiting the works in the building's construction site on Primăverii Boulevard, a place with strong political connotations, though not as aggressive as The House of the People [the site of the aforementioned National Museum of Contemporary Art t/n], in this regard – the MRA's latest publication is far from anodyne.
Like nearly all books published in the last few years by Erwin Kessler, it has an original layout. It doesn't aim to respect aesthetic standards, but rather to enter into a dialogue with the text, to comment on and second it by visual means. In this sense, the graphic display illustrates in an etymological sense, i.e. illuminates the text. The text-visuals correlation – format, page layout, typographic play, reading direction, color, texture, paper quality, glossy-matte contrasts, the reprinting of the same reproduction in the English language section, but with dulled contrast (to highlight the arbitrariness of reproduction) – is carefully decomposed and recomposed in accordance with what it is meant to signify, which is why you have "Concept Erwin Kessler" written on the title page.
The assembling of a percussive acronym – the avant-garde-like linguistic foreshortening MAMUCA (from Mai-mult-ca-abstractul in the original) is an artifice, a delight I don't find fully convincing, unless it too has a clear aim, that of inventing a new artistic concept. Anyway, I don't know why the upper right-hand side is aggressively jagged, like the teeth of a saw, maybe to convey the notion of a polemic text, one that literally bites!
The book / catalogue contains an introductory note, which presents the upcoming museum, a text titled "Re-sense", both by Erwin Kessler, as well as a series of readings of the works in the exhibition, by multiple authors, some well-known in the art scene, others perhaps still young, with different academic backgrounds, coming from myriad cultural kens, and comprising the MRA team, as the catalogue tells us.
The comments sometimes are more specialized, coming from writers with a background in art history, and other times aim to convey strictly personal, deliberately subjective impressions, for which the image is simply a trigger of sensations and reveries. Others are more or less evocative forms of ekphrasis. The author who comments on Paul and Marin Gherasim's paintings presumably has a theology background, his interpretations meeting two artists for whom faith became the existential and implicit marker in their artistic praxis. On the sculpture of a certain painter writes someone who lays bare his idiosyncrasies, who doesn't hide his agoraphobia and his distaste for monumentality.
These glosses on certain works are vectors of subjectivity, exercises in broadening and challenging art discourse, requested from viewers who aren't necessarily "specialists", from which stems the publication's pedagogical dimension, one that is programmatically assumed. Programmatic too is the refusal of methodological consistency. (Why does the artist have to be abstractly consistent, while the critic can / must be methodologically inconsistent?) In the '20s, Ortega y Gassed saw modernism threatened by the narrowing of its audience to artists and critics. The call for non-professionals (which doesn't translate here at all as "everyday people") goes "against method", as an incentive to abandon oneself to the free play of momentary impulses, to cultivate one's subjectivity uninhibitedly. The commenting of the same works which Kessler refers to in his introductory text gives the reader the illusion of dialogue, or at least of a space for dialogue, without a monopoly of interpretation on the part of the author.
In "Re-sense", Kessler briefly outlines the timeline of abstraction, from its historical emergence to its recent evolutions. Historical abstraction is for him a final link in the chain of traditional art, and not an absolute break. At the time of its occurrence, however, it was seen as a radical caesura from the past. Its iconoclasm, which Maxy, for example, to stay within autochthonous bounds, exalted when in the '20s he advocated the death of painting, was unquestionable, at least as a manifesto. To construct by means of destruction was an openly expressed avant-gardist desire. After the Second World War, the aestheticization of abstraction confirmed it in its status of unavoidable form within the aesthetic experience of the time, which infiltrated a good part of the artistic field, a little like impressionism after its recognition.
The talk on abstraction serves only as a background against which to better highlight that certain kind of art which, while anchored in abstraction, quickly returns to the figurative because of and in myriad personal reasons and forms, which is characteristic of Romanian art after 1970. The selected artists range from classics to debutants, from Țuculescu to Maxim Liulca, spanning a considerable amount of time, leaping over inevitable historical conditionings, but highlighting other criteria, namely the moments of transition from one paradigm to the

negativ de autor, sunt văzute ca „un proces contra naturii cercetării de tip avangardist, un proces de dez-emancipare". (Mă întreb de ce expoziția nu se intitulează în acest caz Mai-puțin-ca-abstractul.) Însă, revenind din nou la avangarda istorică autohtonă și la exhortația „distrugeți – construiți", de ce nu am putea vedea în ceea ce Kessler consideră abatere, denaturare, inconsecvență, cădere din abstract în sens, impurificare cu figurativul, pur și simplu termenul al doilea al ecuației? Momentul zero, distructiv, al avangardei, nu a fost conceput ca veșnic. A construi este la urma urmei parte a schemei avangardiste și în ceea ce privește MAMUCA (iată utilitatea acronimului care tocmai îmi displăcuse!), prefer să îl plasez în acest orizont post-distrugere, fără să regret, așa cum i se întâmplă lui Kessler, o ipotetică abstracție generică, pură, necoruptă, eternă.

Tocmai de aceea, calificativele de tipul regresie, cedare, incapacitate, virus al supradeterminării semantice a abstractului, anxietate endemică profundă în fața nonfigurativului (notez prezența vocabularului medical, mai percutant), care servesc autorului pentru a-și defini în negativ corpusul de lucrări mai-mult-ca-abstracte și a-l decupa ca fenomen cu contururi clare din fluxul inform al artei, mi se par discutabile. Însă disecția plină de acribie a lucrărilor, delimitarea zonelor de compromis (voluntar sau dimpotrivă) nu pot fi urmărite decât cu maxim interes.

Dacă, pe de o parte, hibridizarea abstract-figurativ are și cauze legate de compromisul evident sau involuntar cu ideologia comunistă, pe de alta, Kessler țintește spre explicații care se vor mai adânci, acuzând o presupusă constantă antropologică locală, inaptă de radicalism, un mental autohton „încremenit în proiect", constituit odată pentru totdeauna, o esență imuabilă care ar traversa imperturbabil, în subteran, epocile.

Când ajunge la generațiile mai tinere și la arta de după 2000, tonul critic adoptat în disecția lucrărilor lui Paul Gherasim, Nicodim, Marin Gherasim, Chira ș.a., adică a celor care au acomodat abstracția la un figurativism spiritualist în timpul comunismului, se mai domolește. Se simte în schimb o conivență, o empatie cu artiștii din generațiile mai tinere, ale căror resemnificări ale abstractului se fac acum de pe alte poziții, predominant critic-ludice, nu odată aluzive la predecesori.

Nu mai este loc în aceste cazuri pentru tema compromisului, atent investigată în primele cazuri. Și parcă nici despre o „hăituire", „răstălmăcire", „impurificare" a abstractului. Se pare că tensiunile s-au mai resorbit. Suprainterpretările unor lucrări (ca aceea a lui Ovidiu Feneș) sunt adeseori spectaculoase, susținute de verva din care Kessler și-a croit un stil.

Mai suntem oare în același teritoriu anunțat la început, în același câmp de luptă între abstract și figurativ, cu ceea ce autorul consideră ca alunecări, devianțe, patologii, botezat MAMUCA tocmai pentru a fi perceput ca un tot unitar? De la abstracția abia adulmecată a anilor '60-'70 la conceptualismul anilor 2000 să nu se fi schimbat mare lucru? Cu aceste nedumeriri și întrebări, cartea lui Kessler nu rămâne mai puțin o propunere provocatoare în măsură să redeschidă dosarul abstracției și avatarurilor ei în arta românească, de natură să lărgească în viitor perspectivele cercetării.

next, the figurative-abstract-figurative balance, in other words, not the moments of equilibrium and certainty, but the passing, the uncertainties, the impossible hybrids, the aesthetic chimeras.

The abandoning of abstraction and its reconciliation with the figurative is negatively connotated by the author, who sees it as "a process against avant-garde research, a process of un-emancipation". (I wonder why the exhibition isn't titled in this case Less-than-abstract.) But, returning to our local historical avant-garde and the "destroy-construct" exhortation, why can't we see in what Kessler considers straying, denaturing, inconsistency, a downfall from abstraction to figure, a defiling by the figurative, simply the second term of the equation? The destructive advent of the avant-gardes was not meant to last forever. To build is, in the end, part of the avant-garde vision, and, as for MAMUCA (here's the use of the acronym I didn't like before!), I prefer to place it in this post-destruction frame, without mourning, as Kessler does, a hypothetical generic, pure, uncorrupted, eternal abstraction.

This is why I find epithets such as regression, giving in, incapacity, virus of semantic super-determination of the abstract, profound endemic anxiety while facing the abstract (I note the presence of the more percussive medical jargon), which the author employs in order to negatively define his corpus of more-than-abstract works and to neatly cut it out as a phenomenon from the amorphous flow of art, questionable. Yet the veracious dissection of the works, the delimitation of the areas of compromise (voluntarily or on the contrary) can only be followed with interest.

If, on the one hand, certain causes of the abstract-figurative hybridization can be traced to a compromise, obvious or involuntary, with the communist ideology, on the other hand, Kessler aims for deeper explanations, calling out an alleged local anthropological constant, unable to be radical, an autochthonous mentality "stuck in the project", constituted once and for all, an immutable essence, imperturbably and surreptitiously traversing the ages.

When he gets to the younger generations and the post-2000 art, the critical tone employed in the dissection of the works of Paul Gherasim, Nicodim, Marin Gherasim, Chira, etc., i.e. those who adapted abstraction to a spiritual figurativism during communism, dies down a bit. What is felt instead is a kind of complicity, empathy for artists of the younger generations, whose resignifications of the abstract are now done from a different position, predominantly a critically playful one, not just once alluding to their predecessors. There is no room, in these cases, for talk about compromise, which is carefully examined in the first cases. And perhaps nor is there room for "chivvying", "misinterpreting", "defiling" the abstract. It seems the tensions have subsided. The over-interpretation of certain works (like that of Ovidiu Feneș) are at times spectacular, supported by the verve out of which Kessler has tailored his own style.

Are we still on the same ground laid at the beginning, on the same battlefield of abstract vs. figurative, with what the author sees as slippages, deviances, pathologies, dubbed MAMUCA in order to be perceived as a whole? Is it possible from the barely sniffed abstraction of the '60s and '70s to the conceptualism of the 2000s for not much to have changed? With these queries and questions, Kessler's book remains nothing less than a provocative proposal with the potential of reopening the case of abstraction and its avatars in Romanian art, capable of broadening the perspectives of future research.

Translated from Romanian by Rareș Grozea.

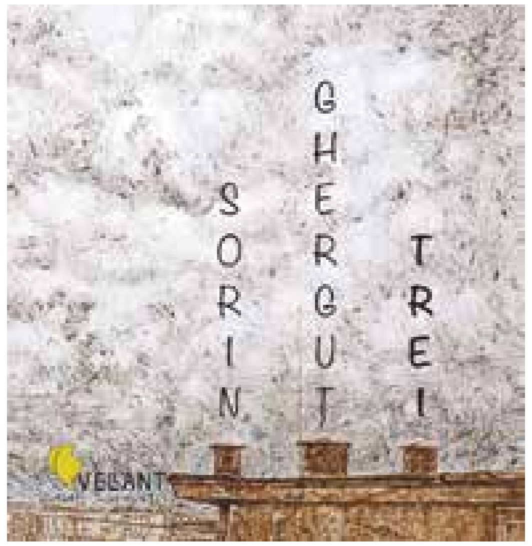
„Trei"

Ioana Marinescu

Sorin Gherguț
Trei

Reproduceri: Nicolae Comănescu
Coordonator: Dan Pleșa

Editura Vellant
București, 2016, 144 p.



Volumul de poezie *Trei* al lui Sorin Gherguț apare într-o formulă grafică specială, însoțit de reproduceri după lucrările lui Nicolae Comănescu. Cei doi se potențează într-o formă de dialog foarte eficientă: discursul poetului și al pictorului se poate citi la fel de bine împreună, cât și separat. Liantul dintre cei doi a fost intervenția lui Dan Pleșa, coordonatorul volumului, care și-a dorit o formă vizuală puternică, capabilă să migreze spre cartea-obiect. Gherguț și Comănescu împart un spirit al timpului, un soi de autoironie și cinism urban, care vrăjesc ascultătorul, respectiv privitorul.

Poeziile lui Gherguț au un suflu proaspăt în literatura contemporană: tratează cu lejeritate și ironie teme puternice, pe care alte voci le rostesc, de regulă, în tonuri apăsate. Gherguț te conduce într-un labirint al vieții de zi cu zi, îți povestește cum visează că mai postează o dată pe Facebook, în sonet (take 2), sau cum urmează să se ducă la lucru (caunanimalmic). Urmând căile deloc întortocheate ale unei poezii care se declamă cu lejeritate, descoperi că poetul îți vorbește în realitate despre moarte și suflet.

Picturile lui Comănescu, reproduse în *Trei*, fac o scurtă trecere în revistă a unor etape din opera lui: de la perioada *Rostopasca* și imediat după aceea, când artistul folosește culori puternice și perspective amestecate, la peisaje monocrome și aproape fotorealiste, pictate cu praf, și până la imagini ale blocurilor din Berceni sau vederi din satul Carcaliu, în care au fost mixate cărămidă și muștar.

Volumul Trei este un scurt compendiu poetic și vizual pentru orice iubitor de poezie, reticent până acum în fața artei contemporane și viceversa.

"Three"

Ioana Marinescu

Sorin Gherguț
Trei

Reproductions: Nicolae Comănescu
Coordinator: Dan Pleșa

Editura Vellant
Bucharest, 2016, 144 p.

Sorin Gherguț's poetry book Trei is launched in a special graphical formula, accompanied by reproductions after Nicolae Comănescu's works. The two reinforce each other in a very efficient form of dialogue: the poet's and painter's speech can be read just as well together or separately. The binder between the two was Dan Pleșa's intervention, the coordinator of the book, who wanted a powerful visual presentation, able to migrate to the object-book gender. Gherghuț and Comănscu share a spirit of the times, a sort of self-irony and urban cynicism which bedazzle both the listener and the beholder.

Gherghuț's poetry blows a fresh breath in contemporary literature: he treats with ease and irony important topics that other voices usually utter in deep voices. Gherghuț guides us through a labyrinth of day-to-day life, tells tales of his dreams of posting on Facebook in sonet (take 2) or of how he is about to go to work (caunanimalmic). Following the little twisted pathways of this easily self-unfolding poetry, you discover that the poet really speaks about death and soul.

Comănescu's paintings, reproduced in Trei, represent a short overview of some stages of his work: from the Rostopasca period and soon after it, when the artist uses powerful colours and mixed perspectives, to monochrome and close to photorealistic landscapes, painted in dust, and all the way to images of Berceni buildings or views of Carcaliu village, where brick and mustard were mixed.

Trei is a short poetry and visual digest for anyone who appreciates poetry and who until now has been reluctant towards contemporary art, and the other way around.

Translated from Romanian by Matei Predescu.

INFO ART

SPAȚII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

BUCUREȘTI

Anca Poterașu Gallery
Plantelor 56
ancapoterasu.com

Aurora Király – „Geometrii construite / spațiu / timp / memorie" – foto, video
03.03. – 14.05.2017

„VOLTA 13 Bassel"
Galeria participă la Târgul de artă VOLTA, care se desfășoară în cadrul Art Bassel Week
Artiști: Róbert Köteles, Olivia Mihălțianu, Iulian Bisericaru
12.06. – 17.06.2017 / stand B21

„Portaluri"
Artiști: Oana Coșug, Miron Ghiu, Adelina Ivan, Elena Pîrvu, Doina Simionescu, Zoltán Béla
Curatoare: Daria Ghiu, Cristina Stoenescu
22.06. – 15.09.2017

AnnArt Gallery
Paris 39
annartgallery.ro

Gheorghe Fikl – „The End of History" – pictură
29.03. – 13.05.2017

Andreea Albani – „(Time # 0.4) The Poem" – pictură
Curatoare: Simona Vilău
23.05. – 08.07.2017

Galeria ARTFOOLY
Pictor Constantin D. Stahi 9

Alfred Rece – „New Mankind" – pictură
08.06. – 29.06.2017

Art Yourself – Contemporary Art Gallery
Dacia 51, etaj 1
artyourselfgallery.ro

Dragoș Pătrașcu – „Embarrassing drawings" – desen, grafică
28.02. – 15.04.2017

Ștefan Pelmuș – „Graal – Totem" – pictură
28.04. – 28.05.2017

Andreea Floreanu – „Dream a little bit" – pictură
Ileana Oancea – „Birdmann" – sculptură
30.05. – 10.07.2017

Andrea Zahn – „Finit Infinit" – arte textile
Coordonatoare: Daniela Frumușanu
15.06. – 20.06.2017

ATELIER 030202
Sfânta Vineri 11 (Sala Nouă a Teatrului de Comedie)
atelier030202.blogspot.com

„Bienala Internațională de Gravură Experimentală ediția a 7-a (IEEB7)"
Tema: Istorii Fabricate. Adevăr și ficțiune în istoria recentă
Expoziția și performance-ul artistei Elana Katz, „Lying with My Partner"
15.02. – 25.02.2017

Botond Részegh – „Loss of Soul" – grafică
02.03. – 02.04.2017

Liviu Epuraș – „Arheologie în căutarea Dafnei" – pictură
11.04. – 03.05.2017

Eugeniu Țibuleac – „Clouds & Memories" – sculptură
04.05. – 04.06.2017

Galeriile CAROL
Carol I 59

Mirela Iordache – „Entropomorfe" – pictură
Curatoare: Raluca Băloiu
17.02. – 15.03.2017

Petronella Berlea – pictură
22.06. – 22.07.2017

Elite Art Gallery
Academiei 15

„Identități"
Expoziție și recital
27.03. – 01.04.2017

„Dunăvățul de jos. Delta Dunării"
Artiști: Felix Aftenie, Cristian Alexii, Bogdan Bârleanu, Ramona Elena Biciușcă, Claudiu Ciobanu, Marinela Ciobanu, Adrian Crișmaru, Rodica Crișmaru, Gabriela Drinceanu, Sabin Drinceanu, Daniela Elena Grapă, Eugen Harasim, Dan Lică, Manuel Mănăstireanu, Sorin Otinjac, Constantin Tofan
03.04. – 12.04.2017

Daniela Donțu-Hașcevoi, Nadejda Lungu – „Leviathan" – pictură
13.04. – 06.05.2017

„Masters Breath" – pictură
Artiști: Ilie Boca, Simion Crăciun, Constantin Flondor, George Mircea, Horea Paștină, Mihai Sârbulescu
18.05. – 04.06.2017 / la Art Safari

„In the name of present" – pictură
Artiști: Dan Cioca, Gabriela Cilic, Daniela Donțu-Hașcevoi, Nadejda Lungu, Corneliu Vasilescu
05.06. – 18.06.2017 / la Art Safari

Mónika Pădureț, Lucia Lobonț – „From Transilvania with love. Again" – ceramică
10.05. – 30.05.2017

David Croitor – „De bine" – pictură
01.06. – 14.06.2017

Georgian Mazerschi – „Transmogrification" – pictură, grafică
Curator: Constantin Țințeanu
15.06. – 28.06.2017

Galeria Galateca
C.A.Rosetti 2-4
galateca.ro

Octavian Neculai – „Fluxuri și lumini în alb-negru"
06.04. – 06.05.2017

Paul Hitter – „Panteonul românesc" – pictură
Curatoare: Iulia Gorneanu
09.05. – 27.05.2017

Denis Simion – „Anima" – instalație
30.05. – 06.06.2017 / Black Cube

Alina Csatos – „Cartea cu aripi"
Expoziție și lansare de carte
29.05. – 06.06.2017

„Măiastra port și transport"
Artiști: Elisabeth Ochsenfeld, Maxim Dumitraș, Ioana Palicica, Dorin Negrău, Suveica Mamei Ruță
Curatoare: Iulia Gorneanu
08.06. – 08.07.2017

GALLERY
Leonida 9-11

Pierre Crie – „Femme, qui est tu?" – fotografie pe film
18.05. – 29.05.2017

George Vasilescu – „Blocuri" – pictură
31.05. – 13.06.2017

Galeria H'Art Appendix
Calea Victoriei 91-93

Adrian Preda – „Limbile moarte ale viitorului" – media
Curator: Cristian Cojanu
Asistentă curator: Smaranda Ciubotaru

Vladimir Potapov, Pavel Kiselev – „Nostalgic future"
Curatori: Yana Tibben, Cristian Cojanu
Coordonator: Dan Popescu

Benny Jackson – „Have yourself a BJ!"
Curatoare: Ioana Marinescu
03.03. – 22.03.2017

Ion Panaitescu (1936-2013) – „Al XIII-lea Congres"
Expoziție postumă de gravură clandestină din 1982, în așteptarea celui de-al XIII-lea congres al PCR
24.03. – 08.04.2017

Tara von Neudorf – „Holly Dracula!" – pictură
Curator: Cristian Cojanu
11.04. – 04.05.2017

Anca Mureșan – „Zi fără evenimente" – pictură
09.05. – 24.05.2017

„Talking to Strangers"
Expoziție de artă contemporana din Germania și România, organizată cu ocazia aniversării a 25 de ani de la semnarea „Tratatului de prietenie româno-german"

Curatoare: Kristin Wenzel
27.05. – 16.07.2017

IVAN Gallery
Dr. Dimitrie Grecescu 13
ivangallery.com

David Krňanský & Martin Lukáč – „Everything is Nice / Bon Appetit" – pictură, desen, instalație
09.11.2016 – 26.01.2017

Ross Taylor – „Teeth where fingernails should be" – pictură, colaj
12.04. – 17.06.2017

Galeria KUBE MUSETTE
Calea Victoriei 114

Rone – „Abstract Puzzle" – pictură, obiect
27.03. – 10.04.2017

Andrei Hoțoleanu – „Different Motorcycle" – desen
20.04. – 24.04.2017

Ligia Bătlan – „Vis inflorit" – pictură
04.05. – 07.05.2017

„Femei pe Mătăsari" – bijuterie contemporană
Artiste: Alina Predoiu, Mona Vulpoiu, Noha Nicolescu
08.05. – 15.05.2107

Cătălina Codreanu – „Ludo"– pictură
01.06. – 05.06.2017

Alice Țeca – „Den" – desen
13.06. – 19.06.2017

Galeria LABYRINTH
Mendeleev 7-15

„Concertul primăverii" – pictură, artă decorativă
16.02. – 16.03.2017

Galeria Mihai Nicodim
Băiculești 29, Combinatul Fondului Plastic
galerianicodim.ro

George Crîngașu – „Orange as the Grove, Salty as the Sea" – pictură
17.02. – 29.04.2017

„The Hierophant"
17.06. – 15.07.2017

Galeria MOBIUS
Mendeleev 2

Horațiu și Mihai Șovăială – fotografie
02.02. – 22.02.2017

„AES + F: Allegoria Sacra" – instalație video
Artiști: Vladimir Frides, Evgeny Svyatsky, Lev Evzovich, Tatiana Arzamasova
18.05. – 19.06.2017 / Art Safari

ODEON Gallery / Dana Art Gallery
Calea Victoriei 40-42
danaartgallery.ro

Magda Morozan – „Roklja – Invelis" – arte textile
27.02. – 20.03.2017

Corina Sârbu – „Hope" – instalație
09.05. – 01.06.2017

„În fel și chip" – pictură
01.06. – 13.06.2017

Metropolis Art Centre / Dana Art Gallery
Grigore Alexandrescu 89-97
danaartgallery.ro

„Graphic / Reality" – pictură, mixed media, grafică, fotografie
20.02. – 11.03.2017

„Întâlniri subiective"
Artiști: Alexandru Mihai Popa, Cosmin Brendea, Corna Preda-Perianu, Gheorghe Coman, Daniela Turliu, Eugen Vasile Iovan, Eliza Popa, Florin Șuțu, Maria Jarda
13.03. – 31.03.2017

Lisandru Neamțu – „Blow Up"
Curator: Mălin Neamțu
03.04. – 13.05.2017

Elena Andrei – „Țesătura mistică" – pictură
15.05. – 11.06.2017

„Master an I" – arte textile ambientale
Artiști: Liana Bădălău, Iulia Bălășoiu, Raluca Diaconu, Adelina Mateescu
Coordonatoare: Daniela Frumușanu
12.06. – 15.07.2017

„Retreat creativ la Conac" – ediția I
Rezidențe Conacul Oteteleșanu
Coordonatori: Mirela Bichigeanu, Cornel Lazia
21.06. – 25.06.2017

Galeria POSIBILĂ
Popa Petre 6
posibila.ro
galeriaposibilapublications.blogspot.ro

„One World Romania 10"
Festival internațional de film documentar și drepturile omului
13.03. – 19.03.2017

„Classified"
Lala Misosniky (performance) & Virginia Lupu (instalație)
09.06. – 18.06.2017

Alexandra Ivanciu – „Embodying Herstories" – instalație video
Mihai Popescu – „Expediție"
Expoziție MASTER 2017
30.06. – 15.07.2017

Galeria ROMANĂ
Lascăr Catargiu 1

Cristian Paraschiv – „Dan mon Coeur" – pictură, desen, tapiserie
09.03. – 01.04.2017

Ion Nicodim – pictură, sculptură
16.03. – 04.04.2017

Paul Gherasim – pictură
06.04. – 06.05.2017

Valentin Scărlătescu – „Pământ breton, Pământ românesc, Loc de credință" – pictură
10.05. – 10.06.2017

SENSO
Unirii 15

„Trei ipostaze stilistice..."
Artiste: Anca Boeriu, Ana Ruxandra Ilfoveanu, Letiția Oprișan
14.02. – 03.03.2017
Mihai Țopescu – „De la sacrificiu la speranță" – sticlă
08.03. – 14.04.2017

Ileana Dana Marinescu – „Deprindere în metal și sticlă"
20.06. – 21.07.2017

TRANZIT.RO / BUCUREȘTI
Gazelei 44
ro.tranzit.org

Katharina Koch – „Abordări feministe în curatorierea artei contemporane"
07.03.2017 / Orangeria Tranzit

„h.arta / O definiție materializată a politicului"
07.03.2017 / Orangeria Tranzit

Christiane Erharter – „Bees in Art"
07.03.2017 / Orangeria Tranzit

„All of a Sudden I Miss Everyone"
07.03.2017 / Orangeria Tranzit

„Vălul Păcii"
Expoziție de cercetare curatorială de Igor Mocanu, Ovidiu Țichindeleanu și Raluca Voinea (Comitetul pentru Resurecție / CPR)
Printre artiștii expuși se numără Natalia Matei-Teodorescu, Hortensia Masichievici, Mihai Rusu, Ladislau Feszt, Gheorghe Terescenco, Mihai Leonte, Ion Popescu Gopo, Luminița Cazacu, Marc Verlan
Curatoare asistent: Iuliana Dumitru
Design: Eduard Constantin
09.06. – 07.07.2017

VICTORIA ART CENTER
Calea Victoriei 12 C (lângă Biserica Zlătari)
artvictoria.ro

„Mapping the present / 8 young painters"
Artiști: Denisa Călin, Marta Ciopașiu, George Cristea, Lucian Hrisav, Alina Ioan, Diana Ivan, Florentina Măriuț Otari, Radu Pandele
03.03. – 14.03.2017

Vasile Rață – „Raporturi de forțe"
Curatoare: Olivia Nițiș
16.03. – 16.04.2017

Albano Morandi – „Manifesto per un Dadaismo lucido lirico"
20.04. – 20.05.2017

Ștefan Radu Crețu – „Evoluții posibile" – obiect, instalație
23.05. – 10.06.2017

ZORZINI Gallery
Piața Națiunilor Unite, Sfinții Apostoli 44, Corp A, et. 3
zorzinigallery.com

Dan Măciucă – „Incandescent Space for Incandescent Time" – pictură
16.02. – 31.08.2017

418 Contemporary Art Gallery
Intrarea Armașului 2, et. 2
418gallery.com

„4 Artists / 4 Rooms"
Artiști: Ștefan Crețu, Albert Kaan, Diet Sayler, Petrică Ștefan
18.07. – 18.10.2017

Biblioteca Națională a României
Spațiile Atrium, Euforia, Symposium
Unirii 22

Dan Bota – „Pictura – un orizont în mișcare" – pictură
22.05. – 22.06.2017

Samar Draie – „Oameni din țara mea" – pictură
19.05. – 31.05.2017

Centrul Cultural al Municipiului București – Gabroveni / ARCUB
Lipscani 84-90, Gabroveni 50-53

Dumitru Gorzo – „Contagiune" – solo show
Curator: Silviu Padurariu
14.02. – 19.03.2017

„Metamorfoze 1804 – 2017" – fotografie retrospectivă
Hanul Gabroveni și Centrul Istoric al Bucureștiului, două secole de istorie a clădirii care unește străzile Lipscani și Gabroveni
28.03. – 29.04.2017

„ACTOPOLIS – arta de a acționa"
Proiecte din Ankara / Mardin, Atena, București, Belgrad, Oberhausen, Sarajevo și Zagreb
05.04. – 26.04.2017

Nadia Ioan – „Cu gândul la Freud" – pictură
12.05. – 24.05.2017

„Ucenicie prin arte. Sorin Costina, colecționar"
Colecție de artă contemporană din anii 1970-1990
Artiști: Corneliu Baba, Horia Bernea, Ștefan Bertalan, Paul Gherasim, Ion Grigorescu, Florin Mitroi, Paul Neagu, Florin Niculiu, Ion Dumitriu, Constantin Flondor, Sorin Dumitrescu
Curator: Erwin Kessler
18.05. – 25.06.2017

„Romanian Design Week 2017"
Eveniment destinat promovării designului românesc
20.05. – 28.05.2017

Horea Avram – Ce punem în rama? –– conferință
Parte din programul expozițional „Imagini de conjunctură. Realitatea augmentată și experiența estetică dincolo de galerie"
22.05.2017

Mircea Muntenescu – grafică, obiect
06.06. – 27.06.2017

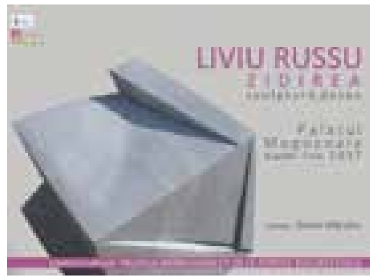
Centrul Cultural Palatele Brâncovenești
Valea Parcului 1, Mogoșoaia
palatelebrancovenesti.ro

„Face to face" – pictură
Curator: Pavel Șușară
15.02. – 01.03.2017 / Cuhnia

„Cinci decenii de tapiserie românească"
Colaborare cu UNAB
Curatoare: Viorica Slădescu
05.03. – 10.04.2017 / parter Palat și Cuhnia

Sanda Buțiu – „Atelier"
Curatoare: Doina Mândru
05.03. – 10.04.2017 / Foișor

Liviu Russu – „Zidirea" – desen, sculptură
Curatoare: Doina Mândru
08.04. – 07.05.2017 / parter Palat



„Patru semne ale luminii" – pictură
Artiști: Maria Constantinescu, Andrei Efremov, Răzvan Zahu
23.04. – 07.05.2017 / Cuhnie

„SIMT.VĂD.AUD" – ceramică
Artiști: Vlad Basarab, Diana Butucariu, Anca Dragu Vintilă, Liliana Marin, Nicolae Moldovan, Aniela Ovadiuc, Cristina Popescu Russu, Ioana Șetran, Lucian Țaran, Iulian Virtopeanu, Aurel Vlad (la Cuhnie – vizual)

Artiști: Adela Bonaț Mărculescu, Oana Firică, Liliana Marin, Tudor Pășat, Cristina Popescu Russu (la Ghețărie – spațiu interactiv)
Curatoare: Gherghina Costea, Georgiana Cozma

„Salonul național de Pictură 2017"
Curatori: Marius Barb, Mircea Mureșan
13.05. – 14.06.2017 / parter Palat

Anca Vintilă Dragu – „Oul ideatic" – ceramică
Curatoare: Raluca Băloiu
10.05. – 30.05.2017 / Foișor

Liviu Pascu – „Împrejur" – pictură
07.06. – 06.07.2017 / Foișor

„Generații și demersuri artistice" – tapiserie, pictură, obiect
Artiste: Maria Blendea, Olga Sabău, Claudia Mușat
Curatoare: Doina Mândru
10.06. – 30.06.2017 / parter Palat

Muzeul Național de Artă Contemporană
Izvor 2-4, Palatul Parlamentului, aripa E
mnac.ro

„Triaj"
Design expoziție: atelier ad hoc
Coordonatoare MNAC: Irina Radu
10 11.2016 – 08.10.2017

Mihai Olos – „Efemeristul"
Curator: Călin Dan
Asistentă curator: Sandra Demetrescu
10.11.2016 – 01.10.2017

„Eror 404: Teritorii ale absenței"
Artiști: Alexandru Antik, Gary Hill, Kinema Ikon, Mihaela Kavdanska, Yann Le Guennec, Klaus Obermaier, Pipilotti Rist, Dilmana Yordanova
Curator: Horea Avram
Coordonatoare MNAC: Adriana Oprea
27.04. – 01.10.2017

„Metarealia – În același timp 2META" – pictură
Grupul 2META: Maria Manolescu, Romelo Pervolovici
Curatori: Raluca-Elena Doroftei, Andreea Drăghicescu
Coordonatoare MNAC: Magda Predescu
Arhitect: Radu Pervolovici
27.04. – 01.10.2017 / Palatul Parlamentului, Etaj 3

„Da' de ce (nu) îmi iubesc țara?"
Proiectul a avut ca obiectiv principal interogarea sentimentului de patriotism în rândurile copiilor, prin mijloace artistice, alături de nume importante ale artei contemporane: Katia Pascariu, Cristina Toma-Cuzina, Cristina David, Paul Dunca
24.05. – 25.06.2017

Muzeul Național al Țăranului Român
Kiseleff 3
muzeultaranuluiroman.ro

Victoria Zidaru – „În fire" – design vestimentar și performance
23.05. – 18.06.2017 / sala Acvariu

„Master Arte Textile Ambientale 2017"
Studenți masteranzi: Alina Paruș, Corina Pană, Mirela Roșu Iordache, Maria Poștea
Curatoare: Dorina Horătău, Otilia Boeru
22.06. – 07.07.2017 / sala Foaier

Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti"
Kiseleff 30

„În oglindă" – desen, pictură, sculptură
Expoziția este „un fel de DADA après la lettre, o poantă născută din ideea că noi totuși existăm"
Artiști: Cristian Bedivan, Victor Ceban, Gheorghe Miron, Denis Brînzei, Irina Panțiru, Mirela Iordache
18.05. – 25.06.2017 / sala H.H.Stahl

Ana Rus – „Timpul sacru și profan" – sculptură
29.06. – 16.07.2017 / sala H.H.Stahl

Muzeul Național de Artă al României
Calea Victoriei 49

„Punte între două lumi. Florile lui Luchian"
Microexpoziția dedicată lui Ștefan Luchian (1868-1916), de la moartea căruia se împlinesc o sută de ani, cuprinde o selecție de 11 naturi statice cu flori, care pun în evidență stilistica ultimilor ani de creație ai artistului
Galeria de Artă Româanească Modernă

„Ceruri de purpură. Văluri liturgice cu tema Plângerii"
12.04. – 30.07.2017 / Galeria de Artă Veche Româanească

Noriko Yanagisawa – „Visul Pământului" – gravură
03.05. – 15.06.2017 / sălile Kretzulescu

„Noul romantism negru" – arte vizuale
Expoziția propune o explorare a celor mai recente direcții din arta contemporană, reunind lucrările a 34 de artiști născuți în Austria, Cehia, Danemarca, Germania, Norvegia, Olanda, România, Spania, SUA
Curatori: Christoph Tannert, Robert Seidel
Curatoare asistentă: Miriam Barnitz
11.05. – 27.08.2017 / Galeriei de Artă Națională, parter

Ştefan Căltia – „Obiecte grăitoare"
Expoziția reunește, alături de o selecție de lucrări de pictură, grafică și cărți-obiect, realizate de Ştefan Căltia, ceramică tradițională, sticlă, instrumente muzicale și obiecte colecționate de artist de-a lungul timpului
Curatoare: Liliana Chiriac, Alexandra Manole
20.05. – 20.09.2017 / la Muzeul Colecțiilor de Artă

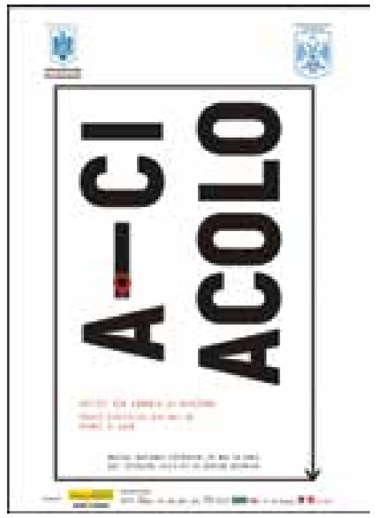
Muzeul Național Cotroceni
Geniului 1

„Colaje textile în opera Margaretei Sterian"
120 de ani de la nașterea artistei
Curatoare: Raluca Băloiu
19.04. – 21.05.2017

„Iași, oraș regal" – fotografie documentară
18.05. – 30.06.2017

„Imaginând istorii pierdute"
Expun elevi ai Liceului de Arte Plastice „Nicolae Tonitza"
Coordonatoare: Victoria Ileana Dragomirescu
20.05. – 28.05.2017

„AICI ACOLO" – artă contemporană
Artiști din România și diaspora. Trasee subiective din anii 1980, atunci și acum
Curatoare: Ana Maria Altmann
29.05. – 18.06.2017



CLUJ-NAPOCA

Muzeul de Artă Cluj Napoca
Piața Unirii 30
macluj.ro

Daniel Spoeri – „Partea din spate a Păsării Paradisului. Mănâncă arta!"
Cabinet de colecționar
16.02. – 19.03.2017

„Poșta aeriană"
Fotografie din Dortmund și Cluj-Napoca
25.02. – 19.03.2017

Palkó Ernö – „Terra magica" – ceramică
02.03. – 19.03.2017

Mircea Vremir – „Fețele luminii" – pictură
22.03. – 15.04.2017

„Visibilitas" – pictură
Expoziția asociației de artă CAFFART
29.03. – 30.04.2017

„Artă și sacralitate"
Expoziție dedicată artistului Marin Gherasim
06.04. – 23.04.2017

„6 + 1" – design
Curator: Dan Breaz
12.04. – 04.05.2017

Mostapha Romli – „20 / 21" – pictură
21.04. – 21.05.2017

Constantin Dipșe (1917-2010) – „Culorile soarelui" – pictură
03.05. – 21.05.2017

Ovidiu Panighianț – pictură
21.04. – 28.05.2017

Marius Bercea – „A full Rotation of the Moon"
08.05. – 31.05.2017

Lena Kelekian, Hagop Sulahian – pictură
25.05. – 11.06.2017

„Călăreț în amurg"
In memoriam Ion Andreescu
Artiști: Markus Lupertz, Ioan Sbârciu, Ramona Raus
31.05. – 01.06.2017

„Muzeul păpușilor" – decoruri și păpuși
16.06. – 02.07.2017

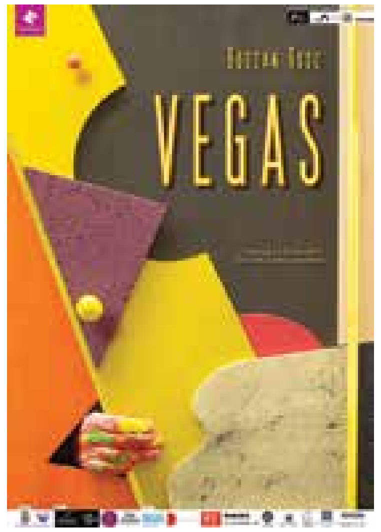
Hans Mattis Teutsch – „Sub semnul avangardei" – pictură
22.06. – 31.07.2017

Giancarlo Pozzi – gravură
06.06. – 02.07.2017

Victor Hagea – pictură
08.06. – 02.07.2017

Galeria „Casa Matei"
Matei Corvin 6

„Expo MARATON" – concurs de proiecte
Artiști: Cătălin Tăvală, Cristian Avram, Tincuța Marin, Sebastian Danciu, Andrada Elena Feșnic, Alexandra Precul, Gabriel Hutera, Vlad Paraschiv, Matei Țigăreanu, Anca Stătică, Eliza Stanciu, Alexandru Lupea, Gagyi Botond, Bogdan Alexandru Rusu, Gabriela-Elena David, Emilia Ciorea
04.05. – 31.05.2017



QUADRO
Napoca 2-4, et. I, ap. 64
galeriaquadro.ro

Mircea Vremir – „Fețele luminii" – arte vizuale
Expoziție retrospectivă
22.03. – 14.04.2017

FABRICA DE PENSULE / spațiu de artă contemporană
Henri Barbusse 59-61
fabricadepensule.ro

Galeria Plan B (et. III, parter)
plan-b.ro

„Alte încăperi"
Artiști: Răzvan Anton, Miklósi Dénes, Alexandra Bodea, Mircea Florian, Dan Mihălțianu, Cristian Rusu, Raluca Popa, Sorin Vreme
Curatoare: Diana Marincu
27.03. – 15.05.2017

Lateral ArtSpace (et. I, curte)
lateralartspace.com

Philipp Rößle & Linus Rauch – „Show, don't tell"
03.03. – 20.04.2017

„Being Mountains, Being Seas"
A 5-a aniversare a Lateral ArtSpace
28.04. – 24.05.2017

Mirela Moscu – „The Moist, Half-Open Darkness of the Leaves"
01.06. – 02.07.2017

Spațiul Superliquidato (et. III)

Bianca Trifan – „Dyed Beliefs Matching Dreams" – pictură
07.04. – 13.05.2017

Mi Kafchin – „O expoziție tristă" – desen
01.06. – 01.07.2017

Spațiul PILOT (et. III)

Roland Văczi – „Unitatea mobilă"
02.03. – 31.03.2017

Cristina Gagiu – „Ich heiße Alma"
Invitați: Fana Cătinaș, Cimpan Istvan, Norbert Dako Graff, Elena Ilash, Ciprian Mureșan
28.04. – 24.05.2017

Mihai Iepure Górski – „Progresie inversă"
01.06. – 01.07.2017

Spațiul DOMINO (parter)

„Povestind imagini. Imaginând povești" – fotografie
Artiști: Adorjáni Márta, Flaviu Cacoveanu, Norbert Costin, Oana Hodade, Lucian Indrei, Nita Mocanu, Adela Muntean, Esra Oezen
Curatoare: Diana Marincu
17.02. – 24.03.2017

Silvia Amancei & Bogdan Armanu – „Vorbind despre viitor" – instalație transmedială
28.04. – 10.05.2017

Cătălina Nistor – „24 cu 7"
12.05. – 28.05.2017
Spațiul RAFT (et. I)

Mihaela Hudrea – „Dicționar"
28.04. – 27.05.2017

TRANZIT.RO / CLUJ
Sámuel Brassai 5
ro.tranzit.org

„Atelier # 3: Locuința – drept sau marfă. Ce e de făcut?" – conferință
25.05.2017

„O istorie a gândirii economice. Capitalul vorbește" – conferință
Coordonatoare: Dana Domsodi
14.06.2017

Mark Blyth & Michael Roberts – „Cultura și politica crizei V – Europa: Criza economică și alternative politice" – conferință
21.06.2017

CRAIOVA

Muzeul de Artă Craiova
Calea Unirii 15
muzeuldeartacraiova.ro

Marijana și Relu Bițulescu – „Despre infante, menine, dive și alte grații" – tapiserie, colaj textil, pictură
Curatoare: Laura Tiparu
25.04.2016 – 31.05.2017

Cosmin Paulescu – „hARTA / Teritorii portabile"
Curatori: Mihaela Velea, Cătălin Davidescu
08.06. – 14.07.2017

GALAȚI

Muzeul de Artă Vizuală Galați
Tecuci 7, Bloc V3
mavgl.ro

„Cinepolska – Istorii din prezent"
Filme din Polonia
24.03. – 09.04.2017

Liviu Mocan – „În lumină" – sculptură
12.04. – 14.05.2017

„În oglindă – expresii plastice" – pictură, desen, sculptură
Artiști: Victor Ceban, Cristian Bedivan, Gheorghe Miron, Denis Brînzei, Irina Panțiru, Mirela Iordache
05.2017

„Noaptea muzeelor"
20.05. – 21.05.2017

„Pro Boholț" – ediția a V-a

Tabără de creație
24.05. – 11.06.2017

Corneliu Drăgan Târgoviște – „Structuri urbane" – pictură
14.06. – 02.07.2017

IAȘI

TRANZIT.RO / IAȘI
Primăverii 2, et. 7
ro.tranzit.org

Nebojsa Milikic – „Depozitoriumul Inițiativei Partidului Micii Burghezii din Iași"
01.04. – 30.04.2017 / la sediul tranzit.ro Iași

Andrea Faciu – „Touching the City III" – sculptură, video
11.05. – 09.06.2017 / la sediul tranzit.ro Iași

Smaranda Ursuleanu – „The Second Deflowering / A doua Deflorare" – instalație cu printuri
Curatoare: Livia Pancu
Coordonator galerie: Titus Ivan
28.05. – 23.06.2017 / la galeria MERU

DANA Art Gallery

Gheorghe Zărnescu – sculptură
07.06. – 30.06.2017

PIATRA NEAMȚ

ROMAN ART Gallery
Turnul lui Ştefan cel Mare

Ştefan Potop – pictură
10.03. – 31.03.2017

SFÂNTU GHEORGHE

MAGMA – Contemporary Art Space
Piața Libertății 2
magmacm.ro

„Video: then and now // The C3 video collection"
23.04. – 03.05.2017

„Minitremu Art Camp 2"
Tabără de artă contemporană
15.07. – 27.07.2017

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal

Dana Constantin & Marcel Bunea – „DOI 5"
Curator: Robert Strebeli
Curatoare asociată: Ruxandra Demetrescu
03.05. – 30.05.2017

Johan Baptist Homann – „Cartografia imperialis"
Curator: Alexandru Ilie Munteanu
17.05. – 31.08.2017

Alexandru Olănescu – „Același palat în lumini diferite" – fotografie
Curatoare: Dana Roxana Hrib
18.05. – 31.12.2017

Constantin Scărlătescu – „Lumini în Umbră" – pictură
Curator: Robert Strebeli
24.05. – 02.07.2017

TIMIȘOARA

JECZA Gallery
Calea Martirilor 51/45
jeczagallery.com
jeczagallery.blogspot.com

Cristian Dițoiu – „Ecleraj" – pictură
07.04. – 01.06.2017

CALPE Gallery
Hector 1, Bastion Theresia, corp D
calpegallery.ro

„Balkanik Art"
28.02. – 24.03.2017

„Insula"
Artiști: Dan Cioca, Livia Coloji, Răzvan Cornici, Gabriela Culic, Sorin Drăgoi, Suzana Fântânariu, Andreea Medar

Curator: Călin Petcana
28.03. – 28.04.2017

„Thassos 2012 – 2014"
Simpozion de artă
Curator: Călin Petcana
05.04. – 05.05.2017

Josef Wolfgang Ohlert & Lorena Garoiu – „Gender as a Spectrum" – pictură
15.06.2017

Galeria CĂLINA
Mărășești 1-3
calina.ro

„Keramos"
Expoziția Specializării Arte Decorative – Ceramică, Universitatea de Vest Timișoara
21.06. – 30.06.2017

ALBA IULIA

Galeria de Artă a Municipiului Alba
1 Decembrie 1918, Bl. M9, parter

Eugen Cioancă – ceramică
15.06.2017

ARAD

Galeria „Delta"
Mihai Eminescu 2

„Salonul anual 2017" – arte vizuale
Curator: Dumitru Șerban
15.12.2016 – 28.02.2017

„Go-on" – arte vizuale
Curator: Dumitru Șerban
23.03. – 15.05.2017

„Maeștri arădeni" – arte vizuale
Expoziția membrilor fondatori ai Filialei UAP Arad
Curator: Dumitru Șerban
15.06. – 30.06.2017

„Sculptura azi – 4 discursuri" – sculptură
Curatori: Anamaria Șerban, Cosmin F. Moldovan
03.07. – 30.07.2017

Galeria Alfa

Elena Boțan – „Trepte"
Curator: Ioan Kett Groza
15.03. – 30.04.2017

Sofia Klemenco – „Memento"
Expoziție personală în cadrul proiectului Grup 21
Curatoare: Anamaria Șerban
21.06. – 17.07.2017

BACĂU

Galeria „Nouă"
N. Bălcescu 12, parter

Ovidiu Ungureanu & Dan Perjovshi – fotografie
Curator: Ovidiu Ungureanu
24.03. – 20.04.2017

„Amintiri cu Danymadlen" – pictură, sculptură, grafică, obiect
Artiști: Dany Zarnescu, Silvia Tiperciuc, Silviu Oravițan, Mihai Chiuaru, Gheorghe Zărnescu
Curator: Gheorghe Zărnescu
05.05. – 05.06.2017

Gabriela Drăgoi – „Daria UP" – fotografie
Curator: Ioan Viorel Cojan
09.06. – 01.08.2017

Galeria „Ion Frunzetti"
N. Bălcescu 12, etaj

Mihai Bejănariu – sculpură și desen
Curator: Val Mănescu
16.12.2016 – 01.02.2017

„Anuala 2016" – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, fotografie
Expoziția membrilor filialei UAP Bacău
Curator: Dionis Pușcuță
03.02. – 01.03.2017

Mari Bucur – pictură
03.03. – 30.03.2017

Tamara Antal – pictură și tapiserie
07.04. – 01.07.2017

Galeria „Alfa"
Mărășești 12

Dumitru Macovei – pictură
15.02. – 10.03.2017

BAIA MARE

Galeria de Artă
București 6

„Sărbătoarea Artelor" – pictură, foto
Artiști: Valentin Iosif Rozsnyai, Rodica Țârțan, Adrian Prykop, Grety Papiu, Dorel Topan, Vasile Nașcu, Eleonora Lucia Pășcuț, Vasile Jurje, Mircea Bochiș, Valentin Itu, Kovacs Bertalan, Călin Moldovan, Simion Pop, Ovidiu Alexandru Pop, Nicolae Suciu, Andrei Szanto, Camelia Ofelia Moisima, Ioana Ileana Vraja, Mihaela Ganța, Eleonora Florian Nemeș, Ioan Pop Prilog, Leopold Filcz, Mirona Ioana Pintean, Valentin Muste, Nicolae Cațavei, Dănuț Temle Elenuc, Szekely Szilard, Oana Pop, Paul Iosif Leș, Ioan Angel Negrean, Edgar Balogh, Patrick Cadar, Dorel Petrehuș, Adrian Chira, Laura Ghinea
13.12.2016 – 30.01.2017

„Anuala Artelor 2016" – pictură, foto, textile, sculptură
120 de ani ai Centrului Artistic Baia Mare
15.12.2016 – 31.01.2017 / Muzeul Județean de Artă, Centrul Artistic Baia Mare

„Prin" – pictură
Artiști: Vladiana Boc, Ștefan Boc, Ofelia Balint, Alex Ilea, Rebeca Dan, Cecilia Bob, Norbert Mezei
31.01. – 20.02.2017

Leopold Filcz – „Pictorul din căsuța mică" – pictură
21.02. – 06.03.2017

„Mărțișor – pictură
Artiști: Valentin Rozsnyai, Lavinia Balazsi, Ioan Angel Negrean, Szekely Szilard, Dorel Topan, Paul Iosif Leș, Andrei Szanto, Valentin Muste, Ioan Pop Prilog, Judit Crăciun, Gheorghe Crăciun, Gyori Kinga, Laura Ghinea, Mircea Bochiș, Eleonora Nemeș Florian, Aurel Dan, Oana Pop, Dorel Petrehuș, Ioana Sas, Kovacs Bertalan, Valentin Itu, Vasile Nașcu, Grety Papiu, Nicolae Suciu, Leopold Filcz, Eleonora Lucia Pășcuț, Vasile Jurje, Dănuț Temle Elenuc, Camelia Moisima, Sanda Ciorna, Mihaela Ganța, Rodica Țârțan, Ioana Ileana Vraja, Călin Moldovan, Ileana Pipaș, Nicolae Cațavei, Daniel Bozga, Mirona Ioana Pintean
07.03. – 20.03.2017

Paul Covaci – „Organic Shapes" – sculptură
21.03. – 03.04.2017

Nicolae Cațavei – „Impresii la rece" – pictură
04.04. – 14.04.2017

„Carpathian Space"
Ediția a II-a, Festivalul Internațional de Artă a țărilor din regiunea Carpaților
Artiști: Dorel Topan, Cristina Cucu, Kovacs Bertalan, Mirona Pintean, Ioan Angel Negrean, Oana Pop, Adrian Prykop, Camelia Ofelia Moisima, Gyori Kinga, Szanto Andrei, Laura Ghinea, Daniel Bozga, Nicolae Cațavei, Valentin Rozsnyai, Dorel Petrehuș, Adrian Chira, Mircea Bochiș, Ioan Pop Prilog, Valentin Itu, Dan Aurel
mai – iunie 2017 / la Ivano-Frankivsk, Ucraina

„Învierea" – pictură, sculptură
Artiști: Călin Moldovan, Szekely Szilard, Szanto Andrei, Sanda Ciorna, Laura Ghinea, Traian Moldovan, Eleonora Florian Nemeș, Lavinia Balazsi, Vasile Nașcu, Ioana Sas, Adrian Gălan, Grety Papiu, Nicolae Suciu, Georgeta Petraș Luța, Leopold Filcz, Camelia Ofelia Moisima, Ludovic Balazsi, Ioan Pop Prilog, Dorel Petrehuș, Dănuț Temle Elenuc, Valentin Iosif Rozsnyai, Vasile Jurje, Rodica Țârțan, Paul Iosif Leș, Valentin Itu, Ioana Ileana Vraja, Ioan Angel Negrean, Valentin Muste, Nicolae Cațavei, Daniel Bozga
14.04. – 24.04.2017

„Ziua Artistului Plastic Băimărean" – pictură, sculptură, arte decorative
121 de ani ai Centrului Artistic Baia Mare
Artiști: Vasile Jurje, Mihaela Ganța, Gyori Kinga, Ioan Muntean, Delia Vancea, Rodica Țârțan, Vasile Nașcu, Adrian Prykop, Leopold Filcz, Camelia Ofelia Moisima, Nicolae Cațavei, Simion Pop, Ovidiu Alexandru Pop, Ioan Pop Prilog, Călin Moldovan, Aurel Dan, Ioana Ileana Vraja, Valentin Itu, Ludovic Balazsi, Lavinia Balazsi, Eleonora Florian Nemeș, Elena Veronica Vancea, Valentin Muste, Mirona Ioana Pintean, Mircea Bochiș, Szekely Szilard, Lucia Eleonora Pășcuț, Oana Pop, Grety Papiu, Nicolae Suciu, Valentin Iosif Rozsnyai, Dănuț Temle Elenuc, Edgar Balogh, Daniel Bozga, Paul Iosif Leș, Ioan Angel Negrean, Laura Ghinea, Dorel Petrehuș, Marcel Stanciu, Ioana Sas, Kovacs Bertalan, Cristina Cucu, Dorel Topan, Ion Ciuban, Szabo Alexandru, Codruța Săsăran, Adrian Chira, Ioana Haragâș, Szanto Andrei, Traian Moldovan, Georgeta Petraș Luța
02.05. – 15.05.2017 / Galeria de Artă a UAP Baia Mare și Totus Tuus – Biserica Sf. Treime Baia Mare

„Vernisajul Atestatelor Arte Plastice Promoția 2017"
Artiști absolvenți: Georgiana Albert, Andrada Avram, Andreea Baban, Katja Bauer, Beatrice Bolonyi, Iris Caba, Diana Calina, Iulia Chira, Adrian Chiver, Felix Cionte, Oana Dico, Dragoș Ionuț, Alice Dumitrescu, Loredana Ghiurco, David Horvath, Karla Kovacs, Toma Libotyan, Diana Lungu, Cosmin Mate, Andrada Mărieș, Iulia Pop, Andrada Seletchi, Anamaria Stanciu, Georgiana Sleam, Andrei Taut, Karina Veber, Denisa Zehan
Profesori coordonatori: Alexandra Chiorean, Mihai Ciplea, Andreea Șchiopu
16.05 – 22.05.2017

„Atestarea Competențelor profesionale – Arhitectură și Design Promoția 2017"
Absolvenți: Răzvan Avram, Ioana Chiorean, Natalia Chiș, Claudiu Filip, Valentin Georgeoi, Evelina Ghișe, Iulia Lăpușan, Andrei Lucuța, Cristian Maghiari, Ionuț Michiș, Alexandra Mihai, Adrian Moldovan, Davian Morar, Robert Pica, Rareș Pop, Renata Rettegi, Andreea Roman, Andrada Sandu, Boglarka Selek, Cristian Silaghi, Andrei Szasz, Horațiu Simon, Oana Ungur, Cristian Vintu
Coordonatori: Cătălin Anghelescu, Felix Feldman
23.05. – 29.05.2017

Codruța Rohian – „Structuri Vestimentare" – design vestimentar
30.05. – 12.06.2017

Valentin Rozsnyai – „Facerea și Refacerea Timpului" – pictură
13.06. – 26.06.2017

„Arte"
Filiala UAP Baia Mare, Muzeul Județean de Artă, Centrul Artistic Baia Mare
Coordonator: Tiberiu Alexa
27.06. – 10.07.2017

BISTRIȚA

Galeria „Arcade 24"
Piața Centrală 24

Ioan Tămâian – „Reflexii în timp" – artă decorativă
Curator: Mircea Oliv
25.04. – 16.05.2017

Ervant Nicogosian – „Povestea de vis" – pictură
Curator: Mircea Oliv
18.05. – 18.06.2017

Gheorghe Ilea & Andor Kõmives – „Vânătoare de fluturi" – pictură
Curator: Mircea Oliv
22.06. – 21.07.2017

BRAȘOV

Galeria „Europa"
Mureșenilor 1
bvart.ro

„Atelier 35"
Saloanele de Artă Brașov
23.12.2016 – 10.01.2017

„Saloanele de Artă Brașov" – pictură, sculptură
11.01. – 28.01.2017

„Saloanele de Artă Brașov" – grafică, artă decorativă
29.01. – 20.02.2017

„Târgul Mărțișorului"
21.02. – 28.02.2017

Cristina Oprișa Gloria – pictură
01.03. – 15.03.2017

Aron Ion Taroi – pictură
16.03. – 30.03.2017

Valentin Mâzgan – „Palatul copiilor"
01.04. – 02.04.2017

Burcea Ovidiu & Daniel Daicu – sculptură
03.04. – 15.04.2017

Doian Dănescu – pictură
16.04. – 31.04.2017

Dan Mălureanu – fotografie
01.05. – 15.05.2017

Speranța Aurora Cernitu – pictură
16.05. – 31.05.2017

Maria Neguș – pictură
01.06. – 15.06.2017

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piața Traian 2

„Acorduri de primăvară" – grafică, pictură, scultptură, arte decorative
Artiști: Ecaterina Balica, Mariana Bogdan, Nela Constantinescu, Teodora Constantinescu, Ovidiu Dascălu, Vasile Gaiță, Marilena Ioanid, Salomeea Elena Kaloxilos, Hugo Mărăcineanu, Walter Mărăcineanu, Maria-Mădălina Mânzu, Mihai Milea, Gheorghe Mosorescu, Paula Neagu, Radu Pencea, Svetlana Potângă, Cristian Radu, Ion Radu, Carmen Rus, Raluca Spătaru, Narcisa Stejeran
Curatori: Gheorghe Mosorescu, Ion Radu
09.02. – 05.03.2017

Vitalie Bușescu – „Magia luminii" – pictură
Curator: Vitalie Bușescu
06.03. – 23.03.2017

Manuela Toderaș – „Meditații spirituale – Jurnal" – grafică și artă textilă
Curatoare: Manuela Toderaș
25.03. – 19.04.2017

Radu Pencea – „Configurații stilistice dăltuite" – sculptură, pictură
Curator: Radu Pencea
22.04. – 10.05.2017

Expoziția Ziarului Neconvențional România – pictură, grafică, sculptură
Artiști: Brândușa Bontea, Mircea Burzuga, Sanda Buțiu, Irina Florescu, Gheorghe Mosorescu, Magdalena Pelmuș, Ștefan Pelmuș, Alma Redlinger, Paula Ribariu, Lucian Țăran
Curatoare: Paula Ribariu
20.05. – 21.06.2017 / Galeria „Gheorghe Naum"

Hugo Mărăcineanu – „Călătorie la începuturi" – pictură
Curator: Hugo Mărăcineanu
20.05. – 01.06.2017

„Salonul Național de Plastică Mică", Brăila, ediția a 18-a – arte vizuale
227 de artiști din România, Elveția, Republica Moldova, Suedia
Curator: Gheorghe Mosorescu
03.06. – 19.07.2017

Marius Burhan – „Ideologii ale prezentului" – pictură
01.07. – 20.07.2017 / Galeria „Gheorghe Naum"

BUCUREȘTI

Galeria „Orizont"
N. Bălcescu 23A
galeria–orizont.blogspot.com

„Interferențe 2017"
Salonul național de arte textile
Curator: Dan Alexandru Roșeanu
20.03. – 31.03.2017

Cristiana Maria Purdescu – „Veșmânt. Formă, Culoare, Magie" – design vestimentar
Curator: Dan Alexandru Roșianu
03.04. – 18.04.2017

Vasile Soponariu, Bogdan Hojbotă – „Dialogul Luminii" – arta metalului
Curator: Vasile Soponariu
24.04. – 17.05.2017

„Transparențe"
Expoziție de grup similară Salonului Sticlei
Curatori: Lucian Butucariu, Cătălin Hrimiuc
19.05. – 16.06.2017

„Ceramică / Sticlă / Metal / Arte Textile / Design Textil"
Licență / Master 2017
Coordonatori: Lucian Butucariu, Bogdan Hojbotă, Ovidiu Ionescu, Claudia Mușat, Adrian Petrică, Ilie Rusu, Viorica Slădescu, Liana Svințiu
27.06. – 09.07.2017

Galeria „Căminul Artei" / Centrul Artelor Vizuale
Biserica Enei 16, parter-etaj
uapr–pictura–bucuresti.blogspot.com

„Salonul NeRefuzaților"
30.03. – 08.04.2017

„Atelier 19 & 34" – pictură
Universitatea Națională de Arte București
Curator: Marcel Bunea
12.04. – 24.04.2017

„Artiști plastici buzoieni la București" – arte vizuale
Curator: Valeriu Șușnea
26.04. – 09.05.2017

„Salonul Național de pictură"
Curator: Mircea Mureșan
13.05. – 04.06.2017

„Salonul Mic București (SMB 11)" – mixed media
Curator: Ionuț Theodor Barbu
24.05. – 03.06.2017

Marius BARBone – pictură
Curator: Marius Vasile Barb
08.06. – 19.06.2017

Casia Csehi – „Privire în labirint" – desen, pictură, obiect
09.06. – 16.06.2017

Centrul Artelor Vizuale Multimedia
Biserica Enei 16, parter
uap.ro

Lala Mișosniki și Georgiana Dobre – „Oxygender" – performance
18.02. – 20.02.2017

Galeria „Galateea" Contemporary Art
Calea Victoriei 132
galeriagalateea.blogspot.com
galateeagallery.com

„INSIDE – OUT”
Expoziție de ceramică a studenților de la departamentul Ceramică, Master anul I, UNArte, București, clasa profesor Lect. Univ. Dr. Ovidiu Ionescu
Curator: Nicolae Moldovan
11.04. – 09.05.2017

„Interferențe. Arheologii personale”
Expoziție de ceramică a studenților de la Master ai Universității Naționale de Arte din Bucureşti şi Design Cluj-Napoca
Îndrumători: Conf. univ. dr. Ilie Rusu, Prof. univ. dr. Titu Toncian
Curatori: Ilie Rusu, Titu Toncian
Coordonatoare: Adela Bonaț
12.05. – 08.06.2017

Ilie Rusu – „Amintiri din Centrul Vechi” – ceramică
Curatoare: Monika Pădureț, Adela Bonaț
13.06. – 11.07.2017

TIPOGRAFIA Spațiu de Artă Contemporană
Băiculeşti 29, Combinatul Fondului Plastic
recombinat.ro

„Desene de sculptori”
18.05. – 18.06.2017

„P / S” – pictură, sculptură
Artişti: Mihai Rusen, Andrei Romocean, Ilie Chioibaş, Florentina Voichi
19.06. – 19.07.2017

Galeria „Atelier 35” / ODD
Șelari 13
oddweb.org

Programul este susținut de Asociația ODD cu sprijinul UAP din România
Curatoare: Cristina Bogdan
Bogdan Lypkhan / von blaremberg – „Calodemonic Explanations”
O explorare foto-video a vieții private din perioada comunistă în România
15.03. – 15.05.2017

Camila Paolino & Editions Clinamen – „Warm Beer and Cold Pizza”
Lansarea publicației FloppyPoppyWidy MATTER, Editions Clinamen
Conferință-performance de Lou Masduraud & Antoine Bellini
Intervenție în spațiul galeriei de Colectivul Cybergarden
15.05. – 30.06.2017

German Sierra – „Obfuscation aesthetics in contemporary fiction”

Florian Cramer & Underbelly – „Open Source as test case of a post humanist commons”
27.06.2017

Nita Mocanu & Marius Stoica - „Spațiul ca umoare”
03.07 – 15.09.2017

Galeria 15 DESIGN
Hanul cu Tei

„Design 30”
Eveniment conex Romanian Design Week
Concept: Radu Teodorescu
Organizatori: UAP din România şi Societatea Designerilor Profesionişti din România
22.05. – 04.06.2017

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu”
Nicolae Bălcescu, Crinul Alb, parter / etaj
uapbuzau.ro

„Dialog între generații” – pictură
Artişti: Vasile Celmare, Bogdan şi Adriana Molea, Vasile Pop Negreşteanu
23.03. – 20.04.2017

CONSTANȚA

Art Gallery Constanța
Tomis Mall, etaj 1

Ligia Beatrice Rădoi – pictură
Curator: Constantin Papadopol
02.06. – 06.06.2017

CRAIOVA

Galeria „ARTA”
Unirii 12
uapcraiova.go.ro

Elena Vâlcea – pictură
Curator: Marcel Voinea
01.04. – 15.04.2017

Elena Miertescu – pictură
Curator: Lucian Rogneanu
16.04. – 30.04.2017

Aurelian Iulius Șuță – pictură
Curator: Lucian Rogneanu
01.05. – 15.05. 2017

Sorica Dumitru – pictură
Curator: Marcel Voinea
16.05. – 30.05.2017

Cătălin Podoleanu – pictură
Curator: Lucian Rogneanu
01.06. – 15.06.2017

„Arte”
Expoziția anuală a Filialei UAP Craiova
Curator: Marcel Voinea
16.06. – 30.05.2017

DEVA

Galeria de Artă „Forma”
Decebal, Bl. 8, parter

Cosmin Moldovan – „Fragment of our identity” – sculptură
26.05. – 15.06.2017

Diana Popovici şi Rafael Francisc Matias – „Tandem chromatic” – pictură
16.06. – 14.07.2017

DROBETA-TURNU SEVERIN

Galeria „Castelul Artelor”

„Un nou început” – arte vizuale
Expoziția Filialei UAP Drobeta Turnu Severin
16.02. – 28.02.2017

„Salonul de primăvară” – arte vizuale
01.03. – 18.03.2017

Andrei Coptil – sculptură, pictură
20.03. – 18.04.2017

Arte vizuale „Sfântu Gheorghe”
21.04. – 17.05.2017

Larisa Mindoiu – „Locul meu” – pictură
19.05. – 04.06.2017

Natalia Boceanu – desen
06.06. – 30.06.2017

FOCŞANI

Galeriile de Artă
Unirii 61

„Ipostaze ale abstractului” – pictură, sculptură
Curatori: Alexandra Titu, Liviu Nedelcu
03. – 04.2017

„10+1 / LEPŞA 2016”
Expoziția Simpozionului de artă, Lepşa 2016 la Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chişinău
Artişti: Călin Beloescu, Mihai Damian, Darie Dup, Miron Duca, Liviu Nedelcu, Silviu Oravitzan, Horea Paştina, Marian Petre, Liviu Russu, Mihai Sârbulescu, Simion Zamşa
Curatori: Liviu Nedelcu, Tudor Zbârnea
19.04. – 14.05.2017

„Salonul de primăvară” – artă contemporană
Curator: Liviu Nedelcu
21.04. – 30.04.2017

„Salonul de vară 2017” – artă contemporană
Artiști: Mihai Chiuaru, Laura Elena Dumitru, Ștefan Dumitru, Gheorghiță Galan, Rodica Gherghinoiu, Gabriela Arghirescu Popa, Viorica Kalany, Liviu Nedelcu, Nicolae Rădvan, Leonard Slavu, Elena Stoiciu, Gheorghe Zărnescu
Curatoare: Luiza Barcan
30.05.2017

„Memoria eroului” – pictură, sculptură
Artişti: Ilie Boca, Mihai Chiuaru, Nistor Coita, Darie Dup, Şerbana Drăgoescu, Suzana Fântănariu, Alexandru Grosu, Mălina Ionescu, Mihai Florin, Liviu Nedelcu, Marilena Preda Sânc, Valeriu Şchiau, Lucian Spătaru, Mihaela Tárhuna, Aurel Vlad, Patricia Teodorescu, Gheorghe Zărnescu
Curatori: Alexandra Titu, Liviu Nedelcu
09.05.2017

GALAȚI

Galeria de Artă „Nicolae Mantu”
Domnească 22

„Salonul de Primăvară al artiştilor gălățeni” – pictură, sculptură și grafică, gravură
Curator: David Sava
28.02. – 01.04.2017

„Expoziție de proiecte urbanistice”
09.03. – 02.04.2017

Șerban Ștefan – pictură
Curator: Miron Gheorghe
03.04. – 22.04.2017

„Salonul de vară 2017” – pictură, sculptură
06.06. – 23.06.2017

Silvia Ichim – „Dincolo de nori” – pictură
24.06. – 11.07.2017

IAŞI

Galeriile de Artă „Tonitza”
Lăpuşneanu 7-9
uapriasi.ro

Lilia Cazacu – „Orizonturi deschise” – acuarelă
20.06. – 30.06.2017

Galeria de Artă „Theodor Pallady”
Lăpuşneanu 7-9
uapriasi.ro

„Hibernală 2017” – arte vizuale
Artişti: Felix Aftene, Cristian Alexii, Jeno Bartos, Zamfira Bîrzu, Marinela Ciobanu, Claudiu Ciobanu, Rodica Crîşmaru, Constantin Crengăniş, Cristian Diaconescu, Gabriela Drinceanu, Sabin Drinceanu, Liliana Gonceariuc, Manuel Mănăstireanu, Eugen Mircea, Traian Mocanu, Sorin Otînjac, Dragoş Pătraşcu, Filumen Păstrăvanu, Sorin Purcaru, Valentin Sava, Lucian Smău, Mircea Ştefănescu, Constantin Tofan
10.01. – 30.01.2017

Sabina Drincianu – „Mythos” – grafică
20.05. – 31.05.2017

Ioan Vînău – „Arboles y mar” – pictură
01.06. – 10.06.2017

Galeria de Artă mobilă
Piața Unirii

„Centenarul României şi comemorarea primului război mondial”
Expoziția taberei de pictură, sculptură şi grafică
Un eveniment interactiv dedicat memoriei eroilor primului război mondial
Coordonator Felix Aftenie
22.05. – 01.06.2017

Galeria de Artă „Ion Neagoe”
Casa Corpului Didactic „Spiru Haret”

„Careu de dame”, ediția a III-a – arte vizuale
Coordonatori: Carmen Sîrbu, Constantin Tofan
Curatoare: Laura Pascariu
24.05. – 15.06.2017

Sorin Otînjac – pictură
05.06. – 25.06.2017 / Centrul de Studii Europene

„Iaşi capitală regală – Centenarul României” – grafică, pictură, sculptură
Curator: Felix Aftene
09.06. – 16.06.2017 / Muzeul Municipal Iaşi

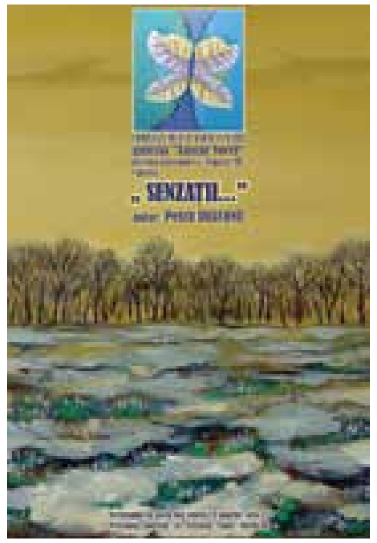
PIATRA NEAMȚ

Galeria de Artă „Lascăr Vorel”
Piața Ştefan cel Mare 15

Petru Vamanu – „Pictura pe sticlă”
06. 01. – 20.01.2017

„Primăvara artelor” – arte vizuale
21.02. – 14.03.2017

Petru Diaconu – „Senzații” – pictură
15.03. – 31.03.2017



Gheorghe Vădana – pictură
01.04. – 14.04.2017

Mariana Papară – „Reflecții sindonice între metamorfoză şi meditație” – pictură
15.04. – 30.04.2017

„Salonul profesorilor de educație plastică”
Artişti: Augustin Cristea, Grigore Agache, Ştefan Diaconu, Lucian Gherasim, Lucian Gogu-Craiu, Mihaela Humă, Nicu Luca, Corina Mariş, Ana Maria Margine, Mihaela Pop, Damian Popa, Ştefan Potop, Cristinel Prisăcaru, Ştefan Roşu, Lucian Tudorache, Mihaela Zanica
Curator: Ştefan Potop
05.05. – 14.05.2017

Dumitru Bezem – pictură
15.05. – 30.05.2017

„Artă plastică nemțeană 2017” – pictură
Artişti: Mihai Agape, Dumitru Bezem, Dumitru Bostan jr., Mircea Ciacâru, Ştefan Diaconu, Laurențiu Dimişcă, Oana Gavriliu, Lucian Gogu Craiu, Iosif Haidu, Radu Macavei, Mariana Papară, Cristinel Prisăcaru, Ştefan Potop, Mircea Romanescu, Lucian Tudorache, Vasile Doru Ulian, Gheorghe Vădana
04.05. – 30.05.2017 / Muzeul de Istorie, Suceava

„Oraşul artiştilor” – arte vizuale
16.06. – 30.06.2017

PLOIEȘTI

Galeria de Artă
Piața Victoriei 4

Mădălina Bebe & Gheorghe Tănase – „Letter from a dream” – pictură, sculptură
29.06. – 12.07.2017

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Calea lui Traian 114, Bloc L, Centru, parter
uapvalcea.ro

„Semne de primăvară”
Expoziție intejudețeană
17.02. – 09.03.2017

„Artişti uitați”
Curatoare: Luiza Barcan
10.03. – 30.03.2017

„Portret”
Curatori: Aurelia Sanda, Gheorghe Dican
31.03. – 20.04.2017

Cătălin Podoleanu – pictură
Curator: Gheorghe Dican
21.04. – 14.05.2017

Iliana Gheorghiu – pictură
Curator: Gheorghe Dican
30.05. – 21.06.2017

„Artişti bucureşteni”
Curatori: Marius Barb, Gheorghe Dican
15.05. – 11.06.2017
Andreea Hereşanu & Daniela Deaconu – „Vegetalia” – pictură
12.06.2017

Ovidiu Ionescu – „Amprente vitrificate” – ceramică
Curator: Gheorghe Dican
30.06. – 30.07.2017

Zuzu Caratănase – „Imago Mundi” – grafică, gravură
Invitați: Gheorghe Dican, Alexandru Ghilduş, Napoleon Tiron
30.06. – 30.07.2017

SIBIU

Galeria de Artă
Piața Mare 12

Tina Ecaterina Popa & Ioan Tămâian – pictură, artă decorativă, sticlă, metal
11.06. – 18.06.2017

SLOBOZIA – IALOMIȚA

Galeria „Arcadia”
Centrul Cultural UNESCO „Ionel Perlea”
Matei Basarab 22

„Arta plastică în Bărăgan” – pictură
Artişti: Marcela Smeianu, Camelia Ion, Ştefan Şerban, Vasile Aionesei
04.04. – 30.04.2017

„Salonul de primăvară” – arte vizuale
Expoziția membrilor Filialei UAP Slobozia – Ialomița
09.05. – 30.05.2017

Nicolae Croitoru – „Artiști ialomițeni”
27.06. – 26.06.2017

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu”
Ciprian Porumbescu 1

Sorin D. Baciu – „File de carnet” – grafică
31.03. – 28.04.2017

Camelia Rusu Sadovei – „Periplu în timp” – pictură
17.05. – 15.06.2017

TÂRGU-JIU

Galeriile Municipale de Artă
Traian 27, parter

Florin Hutium – „Scaunul instituției statului” – pictură, desen, tehnică mixtă
Curator: Florin Gheorghiu
30.03. – 12.04.2017

„Sacrul în Artă”
Salon Național de Arte Vizuale

Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
13.04. – 26.04.2017

„Atelierele Brâncuşi"
Expoziţie internaţională de pictură
Artişti: Lena Khvichia, Maria Balea, Florin Gheorghiu, TAJO, Sorin Iosub, Vasile Fuiorea, Ivailo Mirchev, Vasile Tolan, Cristian Sida, Cristian Târnovan, Michal Lach
Curatori: Vasile Fuiorea, Maxim Dumitraş
21.04. – 10.05.2017

„Bienala Naţională de Arhitectură 2016" ediţia a XII-a
Organizator: OAR
Curatori: Doru Pasăre, Mihai Maicovschi
27.04. – 17.05.2017

„In memoriam Alina Roşca" – grafică
Curator: Mircia Dumitrescu
18.05. – 14.06.2017

„Profesori şi studenţi"
Colecţia de Artă a Universităţii Constantin Brâncuşi Târgu-Jiu, promoţiile 2008-2013 Pedagogia Artelor Plastice şi Decorative, Universitatea Constantin Brâncuşi din Târgu-Jiu
Curator: Vasile Fuiorea
26.05. – 15.06.2017 / Spaţii de Învăţământ Debarcader

„Culoare şi lumină în arta plastică contemporană gorjeană", Ediţia a IV-a
Expoziţia de pictură a Taberei Internaţionale de Arte Vizuale şi Documentare Artistică Gouvia, Corfu
Organizatori: Filiala Târgu Jiu a UAP din România, Centrul de Cercetare Documentare şi Promovare „Constantin Brâncuşi".
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
15.06. – 28.06.2017

TÂRGU-MUREŞ

Galeria de Artă „Unirea"
Palatul Culturii, parter

Gizella Major – grafică, pictură
Curatoare: Gizella Major
25.01. – 15.02.2017

Galeria „Art Nouveau"
Vila Csonka

Horia Paştina – „Pianina, porumbelul şi cana fără toartă" – pictură
Curator: Oliv Mircea
16.03. – 09.04.2017

„Ariadnae XXI"
Salon de arte textile
Curatoare: Nagy Dalma
11.04. – 02.05.2017

Simion Moldovan – „Umbra arsă" – desen şi pictură
Curator: Simion Moldovan
04.05. – 20.05.2017

„Arte vizuale"
Expoziţia anuală a elevilor gimnaziali ai Liceului de artă din Tg. Mureş
Curator: Kolumban Zita
23.05. – 03.06.2017

Horia Cucerzan – pictură
05.06. – 25.06.2017

Galeria „Bastionul mic"
Cetatea Târgu-Mureş

Mana Bucur – ceramică
Atelier şi expoziţie permanentă

Rodica Zamfira Pop – pictură
01. – 02.2017

Mihai Stoica – „Strange trees" – fotografie
05. – 06.2017

TIMIŞOARA

Galeria de Artă „Helios"
Piaţa Victoriei 6, parter

„Mai presus de datorie" – fotografie
Expoziţie cu caracter documentar a unor artişti din Spania
Curator: José Miguel Viñals Ariño, consulul onorific al Spaniei la Timişoara
10.01. – 24.01.2017

„Salonul premiaţilor UAP Timişoara", ediţia a V-a – grafică, pictură, design, sculptură, arte decorative
Artişti: Daniela Apostu Teodorescu, Virginia Baz Baroiu, Natalia Bica, Viorica Bocioc, Nataliţa Boeţi, Constantin Catargiu, Viorel Cosor, Sorin Drăgoi, Laura Duduleanu, Suzana Fântânariu, Victor Gingiu, Emil Grama, Gloria Grati, Ana Hoble, Alexandru Jakabhazi, Adriana Lucaciu, Diana Matiş, Doina Mihăilescu, Bogdan Nueleanu, Ciprian Radovan, Renée Renard, Mihai Rotaru, Felicia Selejan, Rodica Strugaru, Radu Tikanete, Andreea Teodorescu Apostu, Lucia Trancotă Ősz, Radu Tikanete, Elena Minodora Tulcan, Leon Vreme
Curator: Constantin Catargiu
26.01. – 22.02.2017

„66 / 69 / 77" – pictură
Artişti: Traian Abruda, Laurenţiu Toma, Marian Victor Gingiu
23.02. – 08.03.2017

„Pictură – Sculptură"
Artişti: Cătălina Crainic, Constantin G. Grangure, Rodica Hetrac, Mihaela Horga, Nora Novak
Curatoare: Nora Novak
09.03. – 22.03.2017

Diana Matiaş Popovici şi Rafael Francis Matiaş – „Arheologia memoriei. Ancorări în timp" – pictură
24.03. – 05.04.2017

„Muguri şi petale" – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
06.04. – 19.04.2017

Marian Truţulescu – „Goticon" – grafică, pictură
06.04. – 04.05.2017

„OKTO" – pictură, sculptură
Expun membrii grupului Okto: Marius Barb, Răzvan-Constantin Caracostea, Gheorghe Dican, Mircia Dumitrescu, Ovidiu Ionescu, Mircea Roman, Florin Stoiciu, Napolean Tiron
Curatori: Zuzu Caratănase, Ioan Szekernyés
20.04. – 03.05.2017

„Dualitate" – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Artişti: Attila Bajko, Endre Farkas, Cristina Găurean, Alexandru Jakabhazi, Ştefan Kelemen, M-Kiss Hedy, Patricia Jusztin, Ecaterina Neagu, Nora Novak, Bogdan Nueleanu, Enikő Szűcs, Béla Tar, Reghina Maria Tirnoveanu, Edith Torony, Pavel Torony, János Török, Tünde Vălean
Curatoare: Enikő Szász
04.05. – 17.05.2017

„Heptacromia IV" – pictură
Artişti: Dacian Andoni, Călin Beloescu, Dana Constantin, Cristina Daju, Liliana Mercoiu Popa, Cristian Sida, Dan Toma
Curator: Dan Toma
10.05. – 31.05.2017

„Expo" – pictură
Artişti: Viorica Buga, Viorel Coman, Giorgiana Iancu, Smaranda Moldovan, Aldona Pintea
Curatoare: Viorica Buga
02.06. – 14.06.2017

Nicolae Moldovan – „Forma revelată" – ceramică
15.06. – 28.06.2017

TULCEA

Galeriile de Artă
Isaccei M1

„Salonul de primăvară 2017" – arte vizuale
01.03. – 03.04.2017

„Salonul de grafică şi desen 2017"
31.05. – 29.06.2017

ACCADEMIA DI ROMANIA

Piazza José de San Martin 1
accadromania.it

„Bimillenario Publius Ovidius Naso – drumul exilului" – arta grafică
Comemorarea poetului Publius Ovidius Naso
Organizator: Muzeul de Artă Constanţa, ICR
22.05. – 04.06.2017

ICR BEIJING

Galaxy SOHO, Corp A, 10125-10127, Aleea Xiao Paifang 7A, Districtul Dongcheng
icr.ro/beijing

„Two Visions – Definition of Civilization" – gravură românească
Curator: Mihai Plămădeală
18.03. – 19.05.2017

ICR BERLIN

Reinhardtstr. 14

Paul Neagu – „Cake man" – performance
În spaţiul Art Cologne, Galeria Ivan, recrează prin acest proiect o acţiune invitând vizitatorii să consume bucăţi din „Omul prăjitură", instalaţie comestibilă în forma unei siluete umane concepute de Paul Neagu
26.04. – 29.04.2017

„Dialog" – proiect cultural la Târgul internaţional de artă Kölner Liste
Colony Art Gallery participă din partea României, unde expun artiştii: Mihai Ţopescu, Ilie Boca, Ile Ştefi (Ileana Ştefănescu)
27.04. – 30.04.2017

Hedda Sterne – „Niciodată până acum" – desen, colaj
Galeria Nasui collection & Gallery prezintă acest proiect de cercetare, arhivare şi recuperare a operei artistei Hedda Sterne (1910-2011)
28.04. – 30.04.2017

Maria Niţulescu – „Capturing Emotions" – pictură
Curatoare: Teresa Reichert
06.04. – 12.05.2017 / ICR Berlin

„Tribute to Iris Barbura" – expoziţie şi performance
Expoziţie retrospectivă organizată de Centrul Naţional al Dansului Bucureşti, Fundaţia „Alexander und Renate Camaro", Deutsches Tanzarchiv Köln şi ICR Berlin
Curatoare: Agnes Kern
Research curators: Corina Cimpoieru, Igor Mocanu
Coregrafă: Beth Soll
02.05 – 15.07.2017 / Camaro Haus

ICR BRUXELLES

07 Rue Gabrielle / Gabriellestraat 107
icr.ro/bruxelles

Adina Ionescu-Muscel – „Miracolul maşinii de spălat" – instalaţie
Evenimentul de la Muzeul Industriilor şi al muncii face parte din proiectul interactiv pedagogic Prévalage, care se desfăşoară în perioada martie-decembrie 2017
Curator: Pascal Majérus

„Artişti în casă / Artiest in huits" – rezidenţe de creaţie
Artişti: Dan Badea, Dragoş Burlacu, Florin Buta, Oana Coşug, Anca Irinciuc, Magda Amărioaiei, Kito Sino
Organizator: Centrul Destelheide din Dworp
05.06. – 14.06.2017

ICR BUCUREŞTI

Aleea Alexandru 38
icr.ro

„Zilele Artelor Focului 2017" – ateliere deschise, expoziţie, ceramică, sticlă, metal
Artişti: Ciprian Ariciu, Vlad Basarab, Adela Bonaţ, Lucian Butucariu, Alina Băncilă, Dan Băncilă, Maria Roxana Cioată, Cristina Ciobanu, Gherghina Costea, Cristian Dobrescu, Anca Vintilă Dragu, Daniela Făiniş, Marian Gheorghe, Elena Lupu, Nicolae Moldovan, David Leonid Olteanu, Monika Pădureţ, Victor Olivier Săraru, Iulian Vîrtopeanu
Curatoare: Maria Paşc
28.04. – 28.05.2017 / Sala Media şi Sala Pictură, TNB

„Respect"
Expoziţia centrală de la Salonului European de Bandă Desenată, cu lucrări inspirate de teme sociale
Artişti: Nicolae Nobilescu, Sorina Vasilescu, Alexandru Ciubotariu, Octav Ungureanu, Grace Pârvu, Mihai Ionuţ Grăjdeanu, Dan Ungureanu, Adriana Opriţa-Gheorghe, Ileana şi Maria Surducan, Xenia Pamfil, Vlad Forsea, Maria Stoian
Curator: Alexandru Ciubotariu
Scenografia expoziţiei: Olivia Niţiş
09.05. – 22.05.2017 / spaţiul Rezidenţa Scena 9

„O Teofanie în piatră şi Duh"
Expoziţie cu caracter caritabil pentru refacerea Schitului românesc de la Iordan
Iniţiatoare: Silvia Radu
Organizator: Uniunea Artiştilor Plastici din România
19.05. – 23.05.2017 / ICR Bucureşti

Fate Velaj – „Face – Beyond the Identity" – fotografie
Organizatori: ICR, Forumul Cultural Austriac, Asociatia „Liga Albanezilor din Romania"
25.05. – 31.05.2017 / ICR Bucureşti

„Standpoint" – design
Expoziţie în cadrul Romanian Design Week
Iniţiativă: Smaranda Almăşan, Emese Bakó, Andreea Castrase, Sabina Pop, Ancuţa Sarca
Design expoziţie: Attila Kim
20.05. – 28.05.2017

ICR BUDAPESTA

Izsó utca 5
icr.ro/budapesta

„Tribuna. Arta pe prima pagină" – gravură, pictură, sculptură, instalaţie
Organizator: Asociaţia Artiştilor Gravori şi Litografi din Ungaria şi ICR Budapesta
20.04. – 04.05.2017 / Galeria IX

Victor Drujiniu la Festivalul Internaţional de Benzi desenate din Budapesta
Organizator: Uniunea de Benzi Desenate din Ungaria
14.05. / Grădina Dürer

Ştefan Oroian – pictură, sculptură
Curator: Aurel Chiriac
10.04. – 01.06.2017 / ICR Budapesta

„Art junior"
Cursuri de pictură şi desen pentru copii, susţinute de Mária Zilahi, artist plastic din România, premiată în Ungaria
10.03. – 09.06.2017

ICR BUDAPESTA / Filiala SEGHEDIN

6720 Szeged, Dugonics tér 2
icr.ro/seghedin

„În amonte de Dunăre 2017" – pictură, sculptură, grafică, artă decorativă
Curatoare: Elena Surdu Stănescu
11.05. – 04.06.2017

ICR CHIŞINĂU

Vlaicu Pârcălab 39
icr.ro/chisinau

Eleonora Romanescu – „Timpuri" – pictură
20.03. – 19.04.2017

Elvira Cemortan-Voloşin – „Rod sufletesc" – pictură, textile
20.04. – 18.05.2017

Gabriela Culic – pictură
19.05. – 04.06.2017

Sergiu Galben – „Naturaleţea imaginii" – pictură
19.05. – 20.06.2017

ICR ISTANBUL

Siraselviler Cad. 21, Taksim, Beyoglu
icr.ro/istanbul

Zeynep Oezbayz – „Annabel's of the Scared Heart" – ilustraţie şi bandă desenată
26.04. – 07.05.2017

Anamaria Avram & Sorin Manu – „Transcendens. In between speculations" – multimedia
29.06. – 20.07.2017 / Galeria Adahan, Galata

ICR LISABONA

Dr. António Cândido 18
icr.ro/lisabona

Adrian Dan – „Midcentury Paradox" – obiect, film
03.03. – 24.04.2017 / Galeria Syntax

„Repere şi ecouri ale avangardei româneşti" – desen şi grafică
35 de panouri cu lucrări aflate în Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române:
Victor Brauner, Jacques Hérold, Marcel Iancu, Iosif Iser, Hans Mattis-Teutsch, Max Hermann Maxy, Corneliu Michăilescu, Paul Păun, Jules Perahim, Miliţa Pătraşcu, Iosif Ross, Margareta Sterian
Curatoare: Măriuca Stanciu, Mirela Stermin
12.04. – 12.05.2017

Mircea Albuţiu – „New Energy – Amor Amores" – fotografie
28.04. – 06.05.2017

Gheorghe Fikl – „Fikl. Puneri în scenă portugheze" – pictură
Curatoare: Ileana Pintilie
16.05. – 31.08.2017 / Muzeul Palatului Naţional

„Harta nu este teritoriul" – pictură
Anca Poteraşu Gallery prezintă la Târgul internaţional de artă ARCO artiştii: Matei Bejenaru, Iulian Bisericaru, Irina Botea Bucan, Daniel Djamo, Róbert Köteles, Olivia Mihălţianu
19.05. – 30.06.2017

Bogdan Rață – „Middle Way"
Amplasarea sculpturii monumentale Middle Way pe faleza din fața primăriei municipiului Cascais, parte din proiectul lui Cosmin Năsui, „Moving Monuments"
17.03. – 31.05.2017

ICR LONDRA
1 Belgrave Square
icr-london.co.uk

Andra Clițan – „IDentity" – design vestimentar
Creatoare din spatele brandului MA RA MI
01.03.2017

Geta Brătescu – „The Studio: A Tireless, Ongoing Space" – print media, performance, colaj textil, film, instalație
04.04. – 18.04.2017 / The Camden Arts Centre

Florica Prevenda – „Obsesia Facebook" – pictură
25.05.2017 / Galeria Brâncuși

ICR MADRID
Plaza de la Lealtad, 3, entreplanta dcha
icr.ro/madrid

Iulian Zămbrean – „Limbo" – fotografie
28.04. – 28.05.2017 / Muzeul Orașului Torrejón de Ardoz

ICR NEW YORK
200 East 38th Street
icrny.org / icr.ro/new-york

Ecaterina Vrana – pictură
Nicodim Gallery prezintă la Târgul de artă modernă și contemporană, Armony show, New York,
01.03. – 05.03.2017

Szilard Gaspar
Zorzini Gallery prezintă la Târgul de artă modernă și contemporană, VOLTA NY, acest artist
01.03. – 05.03.2017

Dan Voinea – pictură
Slag Gallery prezintă acest artist la Târgul de artă modernă și contemporană, VOLTA NY
01.03. – 05.03.2017

Constantin Brâncuși (1876-1957)
O selecție de sculpturi aflate în depozite și până acum inaccesibile publicului
17.03.2017 – 03.01.2018 / The Solomon R. Guggenheim Museum

ICR PARIS
1 rue de l`Exposition
icr.ro/paris

George Bogdan / Bodo – „Mémoire" – pictură, desen, grafică
Curatoare: Marta Jecu
02.03. – 31.03.2017

„Fluide(s)" – desen
Expoziția este parte a proiectului inițiat de asociația Scène et Danube, cu participarea artiștilor români și francezi
Curatoare: Petra Petresco
04.04. – 20.04.2017

Nicu Ilfoveanu – „Bienheureux Valerică" – fotografie
Galeria Anca Poterașu prezintă această expoziție cu ocazia Mois de la Photo du Grand Paris 2017
Curator: Camilo Racana
05.04. – 28.04.2017

Florin Ștefan – „La boite rouge" – pictură
21.04. – 13.07.2017 / Galeria Iconoscope

Anne Leroy și Julia Beurq – „Mioveni, orașul uzină" – fotografie
25.04. – 19.05.2017 / Galeria La Grange aux Belles

„Ecoul murmurelor" – pictură
Artiști: Radu Belcin, Andrei Berindan, Flavia Pitiș
Curator: Théo-Mario Coppola
11.05. – 17.06.2017 / Galeria Valérie Delaunay

ICR PRAGA
Nerudova 5, Malá Strana
icr.ro/praga

„Time after time"
Artiști: Manon de Boer, Kara Rooney, Ben Landau, Cristina David, Martin Vongrej, Marie Lukáčová, Jakub Roček, Jaro Kyša, Viktor Frešo, Rona Stern, Khalifa Ababacar Dieng, András Cséfalvay, Caroline Kryzecki, Jonathan Ravasz
Curatori: Jaro Varga, Zuzana Jakalová
24.11.2016 – 08.01.2017 / MeetFactory Gallery

ICR STOCKHOLM
Skeppsbron 20
rkis.se

„Paștele în icoane și cuvinte"
Expoziție despre meșteșugul încondeierii ouălor
Autoare și coordonatoare: Elena Hojda
07.04. – 09.04.2017

ICR TEL-AVIV
Shaul Hamelech 8
icr.ro/tel-aviv

Daria Dumitrescu & Radu Comșa – „Sabotage: hybridsystems in the field of art" – conferințe
17.03. – 19.03.2017 / Academia de Artă și Design Bezalel

Dinu Mendrea – „Bran" – fotografie
28.02. – 31.03.2017

Apparatus 22 – „Still Life" – pictură, modă
Participare la Târgul de Artă Contemporană Fresh Paint de la Tel Aviv
Artiști: Dragoș Olea, Maria Farcaș, Erika Olea
28.04. – 01.04.2017 / Muzeul de Științele Naturii Steinhardt

Yoel Harel – „Un israelian în România, un român în Israel" – fotografie
04.04. – 12.05.2017

Gila Miller – „O poveste mare într-o lume mică" – pictură
15.05. – 31.07.2017

ICR VARȘOVIA
Ul. Chopina 10
icr.ro/varsovia

„Festivalul Culturii Române la Cracovia", ediția a X-a
Cătălin D. Constantin – „Piața, loc simbolic al orașului" – fotografie
Noaptea Filmelor Scurte: Mă cheamă Costin, regia Radu Potcoavă, 16:15 Sfârșitul lumii, regia Cătălin Rotaru și Gabi Virginia Șarga, O noapte în Tokoriki, regia Roxana Stroe, Toate râurile curg în mare, regia Alexandru Badea, Pipa, sexul și omleta, regia Ana-Maria Comănescu, Mamă, tată, trebuie să vă spun ceva..., animație realizată de Paul Mureșan
12.05.2017

ICR VENEȚIA
Palazzo Correr-Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214
icr.ro/venetia

Liliana Țuroiu – „Zestrea" – design vestimentar
18.02. – 28.02.2017 / Aula Magna a Ateneo Veneto

„L'armonia cromatica nella pittura romena contemporanea"
Colecția Galeriei de Artă „Rudolf Schweitzer-Cumpăna" a Muzeului Județean Argeș din Pitești
Curator: Augustin Lucici
02.03. – 23.03.2017

Ioan Augustin Pop – „Trecut la timpul viitor" – pictură
Curator: Aurel Chiriac
28.03. – 11.04.2017

Geta Brătescu – „Apariții"
Cu acest proiect participă România la cea de-a 57-a ediție a Bienalei de la Veneția
Autori: Geta Brătescu, Magda Radu, Corina Bucea, Diana Ursan, Raymond Bobar, Dan Burzo, Frederic Eyl, Steffen Oestreich, Marian Manten
Curatoare: Magda Radu
Manager proiect: Corina Bucea
Asistentă curator: Diana Ursan
10.05. – 26.11.2017

ICR VIENA
Argentinierstr. 39
icr.ro/viena

Alma Redlinger (1924-2017) – „Fata cu evantai verde sau Poveștile lucrurilor necuvântătoare" – pictură
Curatori: Ana Maria Altmann, Ștefan Simion, Fabio Gianesi
08.03. – 07.04.2017

Odeta Catana – „Guilty Pleasures" – fotografie
27.03. – 08.04.2017 / galeria Bartcelona, Belgrad

Felicia Simion – „Carpethian" – fotografie
Expoziție în cadrul festivalului de fotografie „Belgrade Photo Month Festival"
24.04. – 06.05.2017 / galeria Bartcelona, Belgrad

Vlad Basarab & Ellen Moffat – „Tempus Memoria" – ceramică, video
Curatoare: Denise Parizek
08.06. – 24.06 2017 / Galeria Schleifmühlgasse 12-14

„Interferențe" – pictură, grafică
Profesori, masteranzi și studenți ai Universității Naționale de Arte „George Enescu" din Iași
31.05. – 15.06.2017 / Five Plus Art Gallery

Aurel Vlad – „Estetica momentului" – sculptură
Curatoare: Ana Maria Altmann
13.06. – 01.09.2017 BERLIN
PLAN B / BERLIN Gallery
Potsdamer Strasse 77-78, Building G, Second Backyard

BERLIN

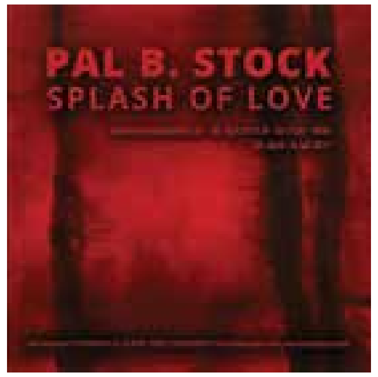
PLAN B / BERLIN Gallery
Potsdamer Strasse 77-78, Building G, Second Backyard

Iulia Nistor – „canary in coal mine" – pictură
28.04. – 17.06.2017

Eugenia Pop & Navid Nuur – ceramică
23.06. – 29.07.2017

ANAID ART Gallery
Joachimstraße 7
anaidartgallery.com

Pal B. Stock – „Splash of Love" – pictură
27.04. – 08.07.2017



BOCHUM

KunstART Project Gallery
Vormholzstraße 14b

Valeriu Schiau – „Caged For An Hour / Colivie pentru o oră" – instalație video
Prezență românească la Târgul de Artă Contemporană, Contemporary Art Ruhr, ediția a XI-a, Media Art Fair, Essen
12.05. – 14.05.2017 / la Mischanlage der Kokerei

Maurice Mircea Novac & Andrei Chintilă – pictură
Galeria Kunst ART la Târgul de Artă Contemporană, Art Safari 2017, București
19.05. – 18.06.2017

VIENA

FIVE PLUS ART Gallery
Argentinierstraße 41
fiveplusgallery.eu

Francisc Chiuariu – „View from above" – pictură
02.12.2016 – 17.01.2017

„International Art Fair – Vienna"
Artist reprezentat de galerie: Francisc Chiuariu
23.02. – 26.02.2017 / Leopold Museum

Ada Muntean – cărbune pe hârtie
08.03. – 10.03.2017

Emilia Marinescu & Laurențiu Midvichi – „Mecanisme organice" – pictură
09.03. – 31.03.2017

Marinela Mântescu & Ștefan Pelmuș – „Interferențe cromatice" – pictură, obiect
05.04. – 18.04.2017

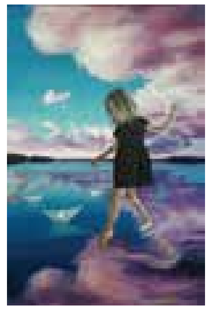
Ana Bănică – „A+B" – desen, grafică
20.04. – 30.04.2017

„Grădina dorințelor"
Artiști: Rodica-Ioana Ghilea, Victoria Zidaru, Simeon Zidaru
Curatoare: Rodica Ioana Ghilea
Concept: Victoria Zidaru
04.05. – 30.05.2017

„Interferențe" – pictură, grafică
Artiști: Andrei Pintea, Bianca Boroș, Alexandra Caras, Cosmin Tanasa, Atena Elena Simionescu, Valentin Sava
Curatori: Atena Elena Simionescu, Valentin Sava
31.05. – 15.06.2017

Ada Muntean – „Fluid Identity" – pictură
16.06. – 30.06.2017

Andreea Floreanu – „Dream a little bit" – pictură
05.07. – 31.07.2017



LOS ANGELES

MIHAI NICODIM Gallery
571 South Anderson Street
nicodimgallery.com

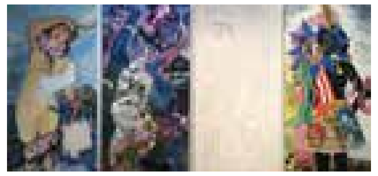
„The Basilisk" – arte vizuale
Artiști: Lita Albuquerque, Andisheh Avini, Wulf Barsch, Michael Carter, Benjamin Crème, Marcel Duchamp, Constant Dullaart, Google Deep Dream, Mi Kafchin, YZ Kami, Thomas Kikade, Chris McCaw, Monarca Lynn Merrifield, Ciprian Mureșan, Alexander Reben, Roko, Holton Rower, Jeremy Shaw, Daniela R. Small, Summum, Ingo Swann, Diana Thater, Mungo Thomson, Unarius Academy of Science, Guido van der Werve
15.04. – 27.05.2017

NEW YORK

SLAG Gallery
56 Bogart Street, Ground Floor
slaggallery.com

Avital Burg – „Low Relief"
17.03. – 16.04.2017

Marie Peter-Toltz – „Mes Prédatrices"
28.14. – 28.05.2017



Roger Kaush & Margarita Sánchez Urdaneta – „Reducing Distance"
02.06. – 02.07.2017

ZÜRICH

BARBARA SEILER Gallery
Anwandstrasse 67
barbaraseiler.ch

„Quiet"
13.04. – 05.06.2017

Shana Lutker – „Snafu"
09.06. – 16.07.2017

COLABORATORI

ACQUAVIVA, Frédéric (n. 1967) este compozitor experimental autodidact, sound artist performativ şi exeget al operei lui Isidore Isou. În prezent, este curatorul şi cofondatorul (alături de Loré Lixenberg) al spaţiului de muzică experimentală şi arhivă lettristă La Plaque Tournante din Berlin; precum şi proprietarul labelului Editions AcquAvivA. Trăieşte şi activează la Berlin.

ANGHEL, Doina (n. 1974) este istoric de artă. În prezent, coordonează activitatea centrului de educaţie prin artă, Studio Creativ. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

AVRAMESCU, Octav este operator cultural în cadrul Asociaţiei „Jumătatea plină" şi face parte, alături de Anamaria Pravicencu, din colectivul artistic omonim. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

BARCAN, Luiza (n. 1964) este critic de artă, curatoare şi jurnalistă. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

BĂLOIU, Raluca este curatoare şi critic de artă, membră al secţiei de critică a UAPR. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

BUNESCU, Aleca (n. 1984) este arhitectă şi teoretician. În prezent, profesează arhitectura în cadrul biroului GRAFT Architekten din Berlin şi cercetează legăturile dintre artă şi arhitectură. Trăieşte şi activează în Berlin.

CÂRNECI, Magda este scriitoare şi critic de artă. Actualmente este redactor-şef al Revistei ARTA şi preşedintă a PEN Club România. Trăieşte şi lucrează la Bucureşti şi Paris.

CHITIMUŞ, Andra (n. 1988) este artistă şi curatoare. În prezent, scrie pentru revistele ARTA şi „The Attic", are un podcast săptămânal la Pigalle Paris Radio şi activează ca DJ. Trăieşte între Amsterdam, Paris şi Bucureşti.

CHIVIRIGA, Serghei e un artist vizual, regizor, performer şi animator. Este fondatorul hubului creativ MUMUS Studio. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

CIOCAN, Ioana este curatoare independentă. În prezent, este directoarea Pavilionului de Artă Bucureşti Art safari. Trăieşte şi lucrează în Bucureşti.

DEACA, Mircea Valeriu este critic de film şi artist vizual. În prezent, predă teoria şi analiza filmului, precum şi istoria cinemaului la Universitatea din Bucureşti, Centrul de Excelenţă în Studiul Imaginii. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

FARINA, Eleonora (n. 1981) este curatoare şi cercetatoare. În prezent, este vicepreşedintă a asociaţiei Peninsula e.V. Trăieşte şi activează la Berlin.

GIBESCU, Roxana este cercetătoare şi curatoare. În prezent, este doctorandă la Centrul de Excelenţă în Studiul Imaginii (Universitatea Bucureşti). Trăieşte şi activează în Bucureşti.

GRECU, Andreea este manager cultural şi lector universitar. În prezent lucrează în sectorul nonguvernamental pentru asociaţii culturale şi uniuni profesionale. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

GULEA, Dan (n. 1977) este critic şi istoric literar. În prezent, este profesor de limba şi literatura română şi comentator pe platforma online voxpublica.realitatea.net. Trăieşte şi activează în Ploieşti.

GUŢĂ, Adrian este istoric şi critic de artă, curator, conferenţiar universitar. Conduce Catedra de Istoria şi Teoria Artei din cadrul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

HUG, Cathérine (n. 1976) este istoric de artă şi curatoare. În prezent, este curatoare la Kunsthaus Zürich. Trăieşte şi activează în Zürich.

IANCU, Valentina (n. 1985) este istoric de artă, critic şi curatoare. În prezent este curatoare la Muzeul Naţional de Artă al României. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

IFTODE, Cristian (n. 1979) este conferenţiar univ. dr. la Facultatea de Filozofie, Universitatea din Bucureşti, unde predă cursuri de etică, estetică şi filozofie contemporană. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

ILEA, Corina (n. 1978) este curatoare independentă. În prezent, deţine un doctorat în istoria artei la Concordia University din Montréal. Trăieşte şi activează în Montréal.

ISOU, Isidore (1925-2007) este fondatorul lettrismului, un curent artistic, ideologic şi filozofic lansat la finele anilor '40 la Paris, ca reacţie critică la adresa dadaismului, suprarealismului şi a celui de-al Doilea Război Mondial. Teoriile lui Isou au determinat către finele anilor '60 apariţia altor curente radicale, precum Situaţionismul internaţional, prin influenţa exercitată asupra unor autori precum Guy Debord sau Gil J. Wolman.

KIRCHNER, Veronica (n. 1976) este jurnalistă. Trăieşte şi activează în München.

LELIK, Timea Andrea (n. 1986) este istoric de arta şi scriitoare. În prezent este consultantă artistică pentru Paul van Esch & Partners din Amsterdam şi doctorandă la Universitatea din Leiden. Trăieşte şi activează în Amsterdam.

MANOLE, Alexandra (n. 1990) este curatoare şi coordonatoare de proiecte la Galeria Posibilă, Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

MARINESCU, Ioana (n. 1988) este doctorandă şi curatoare. În prezent, este curatoare pentru H'art Gallery din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

MOCANU, Igor (n. 1984) este critic de artă şi curator. În prezent este editor la Revista ARTA şi coordonator de cercetare la Centrul Naţional al Dansului – Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

NOTZ, Adrian (n. 1977) este curator, editor şi ambasador al Regatelor Elgaland-Vargaland. În prezent, este director al Cabaret Voltaire, Zürich. Trăieşte şi activează în Zürich.

PARIZEK, Denise (n. 1963) este curatoare şi critic de artă independentă. În prezent este membră a spaţiului artist-run Schleifmühlgasse 12-14 din Viena. Trăieşte şi activează în Europa.

POLGÁR, Alexandru (n. 1976) este filozof, traducător, redactor de text, corector, critic de artă curator. Lucrează ca redactor al revistei „IDEA artă + societate". Trăieşte şi activează în Cluj-Napoca.

POP, Mihaela (n. 1956) este profesoară universitară. În prezent, lucrează la Facultatea de Filozofie a Universităţii din Bucureşti, unde predă cursuri de estetică şi filozofia culturii şi coordonează lucrări de doctorat în aceste domenii. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

POPESCU RUSSU, Cristiana (n. 1951) este artistă vizuală, ceramistă şi curatoare. Din anul 2007, este membră a Academiei Internaţionale de Ceramică (AIC) Geneva. Este co-fondatoare a galeriei Galateea / Contemporary Art, Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

RADOVAN, Ciprian (n. 1939) este artist vizual, membru al UAP România – Filiala Timişoara din 1966 şi comentator de artă din 1970. Trăieşte şi activează în Timişoara.

SANDQVIST, Tom (n. 1954) este autor şi profesor de teoria artei, specializat în teoria şi filozofia artei contemporane, în modernismul din Europa Centrală şi de Est, în Dada şi în originile est-europene ale iudaismului răsăritean. În prezent, predă la Universitatea de Arte, Meserii şi Design din Stockholm. Locuieşte şi lucrează la Lid, Nyköping.

SHIPE, Timothy este curator şi redactor. În prezent, este curator al Arhivei Dada de la Biblioteca Universitară Iowa şi redactor al publicaţiei „Dada/Surrealism". Trăieşte şi activează în Iowa.

STERN, Radu (n. 1951) este istoric de artă, profesor şi curator. În prezent, este directorul programelor educaţionale de la Museul Elyssée din Lausanne. Trăieşte şi activează la Lausanne.

UNGVÁRI-ZRÍNYI, Kata (n. 1987) este critic de artă. În prezent, colaborează cu artişti şi cu organizaţii precum B5 Studio şi Asociaţia K'ARTE. Trăieşte şi activează la Târgu-Mureş.

VANCI-PERAHIM, Marina (n. 1938) este istoric de artă şi profesor emerit al Universităţii Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Trăieşte şi activează în Paris.

VARZARI, Mihaela este critic de artă şi curatoare. Ocupă poziţia de cercetătoare în Istoria şi Filozofia Artei la University of Kent, Marea Britanie. Locuieşte şi activează la Londra.

VICTOR, Dan (n. 1955) este regizor de teatru TV. În prezent, este colaborator al ARCUB – Centrul Cultural al Municipiului Bucureşti şi al Centrului Cultural Ilfov. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

VLASIU, Ioana (n.1943) este istoric de artă. Trăieşte şi lucrează în Bucureşti.

ZINTZ, Maria este critic şi istoric de artă. În prezent este cercetătoare la Muzeul Ţării Crişurilor din Oradea şi colaboratoare la revista „Vatra" din Târgu-Mureş. Locuieşte şi activează în Oradea.

ZOMMER-TAL, Raya (n. 1958) este istoric de artă şi curatoare. Lucrează ca Directoare şi Curatoare Şef la Muzeul Janco Dada din Ein Hod, Israel. Locuieşte şi lucrează în Israel.

CONTRIBUTORS

ACQUAVIVA, Frédéric (b. 1967) is a self-taught experimental composer, sound and performative artist, and researcher of Isidore Isou's oeuvre. He is the curator and co-founder (together with Loré Lixenberg) of the experimental music and lettrist archive art space La Plaque Tournante from Berlin; and also the owner of the Editions AcquAvivA label. He lives and works in Berlin.

ANGHEL, Doina (b. 1974) is an art historian. Currently, she is manager at Sudio Creativ, art education center. She lives and works in Bucharest.

AVRAMESCU, Octav is a cultural operator for "Jumătatea plină" Association and, together with Anamaria Pravicencu, runs de eponymous artistic collective. He lives and works in Bucharest.

BARCAN, Luiza (b. 1964) is an art critic, curator and journalist. She lives and works in Bucharest.

BĂLOIU, Raluca is a curator and art historian, member of Critical Branch of Union for Visual Artists from Romania. She lives and works in Bucharest.

BUNESCU, Aleca (b. 1984) is an architect and theoretician of architecture. She works as Senior Architect for Graft Architekten in Berlin and does her own research on connections between art and architecture. She lives and works in Berlin.

CÂRNECI, Magda is a writer and an art critic. At present, she works as editor-in-chief for Revista ARTA and is president of PEN Club Romania. She lives and works in Bucharest and Paris.

CHITIMUŞ, Andra (b. 1988) is an artist and curator. She writes for ARTA and "The Attic" magazine, has a weekly music podcast on Pigalle Paris Radio and DJs. Currently lives and works on various projects in Amsterdam, Paris and Bucharest.

CHIVIRIGA, Serghei is a visual artist, director, performer, and animator. He is the founder of creative hub MUMUS Studio. He lives and works in Bucharest.

CIOCAN, Ioana is an independent curator. She is presently the director of Bucharest Art Pavilion – Art Safari. She lives and works in Bucharest.

DEACA, Mircea Valeriu is a film critic and visual artist. Presently, he teaches film theory and analysis, as well as film history at Centrul de Excelenţă în Studiul Imaginii, at the University of Bucharest. He lives and works in Bucharest.

FARINA, Eleonora (b. 1981) is a curator and researcher. Currently, she is vice-chairwoman of the association Peninsula e.V. She lives and works in Berlin.

GIBESCU, Roxana is a researcher and curator. Currently, she is a PhD candidate at the Centre for Excellence in the Study of Image (University of Bucharest). She lives and works in Bucharest.

GRECU, Andreea is a cultural manager and lecturer. She is active on the NGO scene, as member of cultural associations and professional unions. She lives and works in Bucharest.

GULEA, Dan (b. 1977) is a literary critic and historian. He works as Romanian Language and Literature teacher and editorialist for voxpublica.realitatea.net. He lives and works in Ploieşti.

GUŢĂ, Adrian is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He lives and works in Bucharest.

HUG, Cathérine (b. 1976) is an art historian and curator. She works as curator at Kunsthaus Zürich. She lives and works in Zürich.

IANCU, Valentina (b. 1985) is an art historian, critic and curator. Currently she works as curator at the National Art Museum of Romania. She lives and works in Bucharest.

IFTODE, Cristian (b. 1979) is Ph.D. Associate Professor in the Faculty of Philosophy, University of Bucharest, where he teaches courses on ethics, aesthetics and contemporary philosophy. He lives and works in Bucharest.

ILEA, Corina (b. 1978) is an independent curator and photography scholar. She holds a Ph.D. in art history at Concordia University, Montréal. She lives and works in Montréal.

ISOU, Isidore (1925-2007) is the founder of Lettrism, an artistic, ideological and philosophical movement launched towards the end of the 1940's in Paris, as a critical reaction to the Dada and surrealist movements and to WWII. Isou's theories have led, towards the end of the 1960's, to the emergence of other radical movements, such as International Situationism, through his influence on authors like Guy Debord and Gil J. Wolman.

KIRCHNER, Veronica (b. 1976) is a journalist. She leaves and works in Munich.

LELIK, Timea Andrea (b. 1986) is an art historian and writer. She works as an art consultant for Paul van Esch & Partners Art Advisory in Amsterdam and is a PhD candidate in art history at the University of Leiden. She lives and works in Amsterdam.

MANOLE, Alexandra (b. 1990) works as curator and project coordinator at Galeria Posibilă, Bucureşti. She leaves and works in Bucharest.

MARINESCU, Ioana (b. 1988) is a doctoral student and curator. Currently, she works as curator for H'art Gallery in Bucharest. She lives and works in Bucharest.

MOCANU, Igor (b. 1984) is an art critic and curator. He works as editor for Revista ARTA and Head of Research for Bucharest National Contemporary Dance Center. He lives and works in Bucharest.

NOTZ, Adrian (b. 1977) is a curator, publisher, and ambassador of the Kingdoms of Elgaland-Vargaland. Currently, he is the director of the Cabaret Voltaire, Zürich. He lives and works in Zürich.

PARIZEK, Denise (b. 1963) is a freelance art curator, art critic and member of artist run space Schleifmühlgasse 12-14. Lives and works in Europe.

POLGÁR, Alexandru (b. 1976) is a philosopher, translator, copy editor, proofreader, art critic and curator. He works as an editor of "IDEA arts + society" journal. He lives and works in Cluj-Napoca.

POP, Mihaela (b. 1956) is a professor. She works at the Faculty of Philosophy, University of Bucharest where she teaches aesthetics and philosophy of culture and coordinates Ph.D. theses on thesis domains. She lives and works in Bucharest.

POPESCU RUSSU, Cristiana (b. 1951) is a ceramist, visual artist and curator. Since 2007 she is member of International Academy of Ceramics (IAC), Geneva. She is co-founder of the Gallery Galateea / Contemporary Art, Bucharest. She lives and works in Bucharest.

RADOVAN, Ciprian (b. 1939) is a visual artist, member of UAP Romania, Timişoara branch, since 1966, and an art analyst since 1970. Lives and works in Timişoara.

SANDQVIST, Tom (b. 1954) is an author and Professor in art theory, specialized in the theory and philosophy of contemporary art, early 20th century Modernism in Central and Eastern, Dada and its Eastern European background in Eastern Judaism. Currently, he teaches at the University of Arts, Crafts and Design in Stockholm. He lives and works in Lid, Nyköping.

SHIPE, Timothy is a curator and editor. Currently he is the curator of the International Dada Archive at the University of Iowa Libraries and editor of the journal "Dada/Surrealism". He lives and works in Iowa.

STERN, Radu (b. 1951), is an art historian, professor and curator. Currently the he is the director of educational programs at the Elyssée Museum in Lausanne. He lives and works in Lausanne.

UNGVÁRI-ZRÍNYI, Kata (b. 1987) is an art critic. At present she collaborates with artists and institutions such as the B5 Studio and the K'ARTE Association. She resides and works in Târgu-Mureş.

VANCI-PERAHIM, Marina (b. 1938) is an art historian and professor emeritus at the Paris 1 Panthéon-Sorbonne University. She lives and works in Paris.

VARZARI, Mihaela is an art critic and curator. She is a researcher in History and Philosophy of Art at the University of Kent, UK. She lives and works in London.

VICTOR, Dan (b. 1955) is a TV theatre director. He is currently a collaborator of ARCUB – Cultural Center of Bucharest and Ilfov Cultural Center. He lives and works in Bucharest.

VLASIU, Ioana (b. 1943) is an art historian. She lives and works in Bucharest.

ZINTZ, Maria is an art critic and historian. Currently she works as researcher for the "Ţării Crişurilor" Museum from Oradea and as contributor for "Vatra" magazine. Lives and works in Oradea.

ZOMMER-TAL, Raya (b. 1958) is an art historian and curator. She works as the Director and Chief Curator of the Janco Dada Museum in Israel. She lives and works in Israel.

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculești Nr. 29, București 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

Uniunea Artiștilor Plastici din România

Revista — ARTA

DIRECTOR
Petru Lucaci, președinte UAP

REDACTOR-ȘEF EDITOR -IN-CHIEF
Magda Cârneci

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE EDITOR
Igor Mocanu

REDACTOR ONLINE ONLINE EDITOR
Cristina Bogdan

DESIGN
Mihai Șovăială

PROCESARE IMAGINI IMAGE PROCCESGING
Marina Oprea

CORECTURĂ PROOFREADING
Lorina Chițan (RO), Rareș Grozea (EN)

ADMINISTRATIV ADMINISTRATION
Rodica Dogaru, Maria Ioan

DISTRIBUȚIE DISTRIBUTION
Cristina Bogdan, Mariana Motilică, Gheorghe Jijeu

EDITOR PUBLISHER
Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP)
www.uap.ro

TIPOGRAFIE PRINTING HOUSE
Master Print Super Offset
www.masterprint.ro

COLEGIUL CONSULTATIV ADVISORY BOARD
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam)

COLABORATORI CONTRIBUTORS
Frédéric Acquaviva, AES+F, Doina Anghel, Octav Avramescu, Luiza Barcan, Aleca Bunescu, Raluca Băloiu, Magda Cârneci, Andra Chițimuș, Serghei Chiviriga, Ioana Ciocan, Mircea Valeriu Deaca, David Elliott, Eleonora Farina, Roxana Gibescu, Andreea Grecu, Dan Gulea, Adrian Guță, Cathérine Hug, Valentina Iancu, Cristian Iftode, Corina Ilea, Isidore Isou, Veronica Kirchner, Timea Andrea Lelik, Alexandra Manole, Ioana Marinescu, Igor Mocanu, Adrian Notz, Denise Parizek, Alexandru Polgár, Mihaela Pop, Cristina Popescu Russu, Ciprian Radovan, Tom Sandqvist, Timothy Shipe, Radu Stern, Kata Ungvári-Zrínyi, Marina Vanci-Perahim, Mihaela Varzari, Dan Victor, Ioana Vlasiu, Maria Zintz, Raya Zommer-Tal

TRADUCĂTORI TRANSLATORS
Georgiana Cojocaru, Roxana Dascălu, Roxana Ghiță, Rareș Grozea, Mălina Ionescu, Igor Mocanu, Mihai Pecingine, Alexandru Polgár, Matei Predescu, Andreea Rațiu, Silvia Rogozea, Sanda Watt

CREDITE IMAGINI IMAGE CREDITS
Luca Achim, AES+F, Art Institute Chicago, Art Safari 2016, Artists Rights Society, Artmark, Asociatia K'ARTE, BLJD, Sergiu Bozânțan, Cabaret Voltaire, Octavian Carabela, Andra Chițimuș, Mihai Chiuaru, Serghei Chiviriga, Viorel Cosor, DeFilm Production, Sebastian Freiler, Fundación Gala-Salvador Dalí, Galeria Nationale d'Arte Moderna – Rome, Galerie Berinson, Galerii výtvarných umění v Ostravě, Gallery 393A, Georgia O'Keeffe Museum, Cathérine Goldstein, Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru, Hans Richter Estate, Ioan Horvath Bugnariu, Hungarian National Gallery, Gábor & Ádám Hushegyi, Institutul de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion" Tulcea – Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord Dobrogean – Muzeul de Artă-Casa Avramide, International Dada Archive, Veronica Kirchner, Kunsthaus Zürich, Katja Lee Eliad, Litewskie Muzeum Sztuki w Wilnie, MAGMA, Sebastian Menschhorn, MNAC Strasbourg, MNAR, Mobius Gallery, MUMUȘ STUDIO, Liviu Nedelcu, Daniel Nicolae, Vladimir Pană, Manuel Pelmuș, Vlad Petri, Philadelphia Museum of Art, Pictoright Amsterdam, Alexandra Pirici, Polytropos – Map Office, Péter Rákosi, Re-Design, Liviu Russu, Larisa Sitar, Studio Tromp, Ovidiu Şandor, The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art at The Israel Museum, Théâtre National de Cluj, Theo Van Doesburg Archive, Attila Toró, Roxana Trestioreanu, University of Iowa Libraries, urbology.ro, Vienna Design Week, Wikiart, Stephen Wyckoff, Gheorghe Zărnescu, Victoria Art Center

CORESPONDENȚĂ CORRESPONDENCE
Str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, București, cod poștal 010391
redactie@revistaarta.ro

DIFUZARE RETAILERS
Librăriile Cărturești, Librăriile Humanitas, Grupul de librării Librarium, Librăriile Alexandria, P U N C H, Chioșcurile Relay, Chioșcurile Inmedio, Galeria Posibilă, Mobius Gallery, Filialele UAP din toată țara

ABONAMENTE SUBSCRIPTIONS
www.revistaarta.ro/shop

Revista ARTA # 26-27 (373-374) / 2017, Anul VII (50)

ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii.
Magazine funded by the Government of Romania through the Ministry of Culture.

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate.
All rights reserved.
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

ERATĂ
Semnalăm că textul *Poetica transformării* de Mihaela Varzari publicat in #22-23 / 2016 a fost semnat, eronat, cu un alt nume. Ne cerem scuze pe această cale.